M. 330
Sal. 10

ONORIO FASIOLO

I MOSAICI D'AQVILEIA

ROMA
"TIBER" ARTI GRAFICHE
1915

I MOSAICI DI AQUILEIA

ONORIO FASIOLO

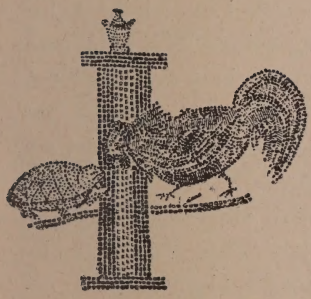
I MOSAICI DI AQUILEIA

ROMA
TIBER ARTI GRAFICHE
1915

RISERVATI TUTTI I DIRITTI

I

AQUILEIA



figli di Roma novella oggi dopo 2097 anni ripetono la marcia delle aquilifere legioni di Roma consolare allo scopo, come allora, di assicurare alla patria latina i confini settentrionali dalla natura segnati, « *Itala ad Illyricos obiecta colonia montes* », e presso alla vecchia aquila, corrosa dal tempo ma non distrutta, riposa, come figlia ricongiunta alla madre dopo l'esilio, l'aquila sabauda. Ora io credo doveroso tributo d'amor patrio il compito mio d'illustrare brevemente e far conoscere agl'italiani la reliquia massima che in Aquileia noi veneriamo di sua classica antichità, cioè la ricchissima raccolta di

mosaici romani, alcuni già scavati, la maggior parte ancora sepolti sotto ubertosi vigneti e fertili piantagioni di pomodoro.

Da un calcolo approssimativo compilato dall'ex-direttore del museo archeologico d'Aquileia, prof. Enrico Maionica, i pavimenti musivi d'Aquileia romana formano un complesso di circa *quattromila* metri quadrati, oltre i moltissimi terreni del suburbio che non furono ancora scavati, e sono quelli che daranno i frutti migliori.

Inoltre devesi considerare che i mosaici d'Aquileia provengono tutti da un periodo solo della sua storia, cioè dal solo periodo glorioso della sua romanità: e quindi i prodotti dell'arte che ora noi dai fondi paludosi ridoniamo dopo quattordici secoli ai raggi del sole, sono prodotti vergini del loro tempo senza traccia alcuna di rimaneggiamenti o rifazioni de' secoli della decadenza, e senza che abbiano sofferto le ire rovinose del barocchismo secentesco. Come i tesori di Pompei dal lapillo vulcanico ci raccontano con infantile giocondità le miserie ed i lussi dell'infelice sepolta, così i mosaici di Aquileia, rispettati dall'aratro del contadino friulano, nelle loro tinte eternamente fresche, ci dicono le grandezze della civiltà greco-latina, dei secoli dell'impero; e dai campi fecondi di granoturco, dai prati fioriti di lattughe e margheritine, dalle paludi infestate dalla malaria, in una notte serena d'estate, fra vivide lucciole e fuochi fatui fuggenti dai tronchi fungosi, io vedo risorgere il

Il Ratto d'Europa
come fu trovato.

(Illustrazione litografica pubblicata dall'Jahn. Denkschr. d. k. Ak. d. W. 1870).

I frammenti maggiori del « Ratto di Europa » e ricostruzione del quadro, senza cornice.

foro, l'anfiteatro, il porto, le torri merlate della difesa, i campi militari, i templi e le lunghe vie de' sepolcri, e ville numerose di ricchi commercianti disseminate sull'estuario di Grado, nella pineta di Belvedere e nei giardini di Terzo, di Villa Vicentina.

Mentre Roma adagiata su molli pulvini beatamente sonnecchiava alle facezie gioconde di Marziale, Aquileia febbrilmente lavorava. Il vasto porto coperto d'innumeri triremi formicola di schiavi e rematori quali api d'un alveare ronzante; le strade verso le Alpi e lungo la costa sono battute e percorse da lunghi carriaggi; si sprofondan le ruote nei solchi dei selci scavati dal frequente passaggio, ma il tempo stringe, le sferzate si raddoppiano: i giovani e le belle donne di Roma domandano oro e profumi, ed Aquileia febbrilmente lavora.

Il lavoro intorpidito a Roma si rifugia ai confini d'Italia. Nobili romani, che nelle giovani vene senton scorrere il sangue dei Cornelii, degli Scipioni e de' Fabii, nei campi militari d'Aquileia s'addestrano nelle armi, sui barbari Sciti, Pannoni ed Illiri poi trionfatori, ritornano a Roma per spodestare i tiranni.

Non gelosie di cortigiani, non cure del pretorio, non odii fratricidi di cospiratori; ad Aquileia si veglia alla sicurezza d'Italia e ci si prepara a prendere il posto di Roma, sia pure per brevissi-

mo tempo: i barbari del Nord incalzano furiosamente, mille volte repressi mille volte si rinnovano, come l'araba Fenice, ed allora Milano e Ravenna sembrano asili più sicuri ai Cesari d'occidente [1].

---

1) Nella prima metà del secolo III, a dire di Erodiano (*Hist.*, lib. VIII), Aquileia godeva la fama di *prima* città d'Italia: « *maximam Italiae urbem...* ». L'imperatore Massimino vien detto su epigrafi locali (C. I. L. V. 7989-7992): *Aquileiensium restitutor et conditor.* — Ancora alla fine del IV secolo la città aveva conservata la sua potenza, « *Italiae emporium opulentum in primis et copiosum* » (Ammian. Marcell.); il poeta Ausonio, nell'elenco delle grandi città dell'Impero, le dà il nono posto ed il quarto fra quelle d'Italia dopo Roma, Milano e Capua:

«*... nona inter claras Aquileia . . .*
. . . . . urbes,
Itala ad Illyricos obiecta colonia montes,
Moenibus et portu celeberrima . . . ».

Notisi però che la classificazione ausoniana segue piuttosto criteri storici e culturali che reali e commerciali. Per ragioni di traffico (*portu*), pel valore delle sue fortezze (*mœnibus*) egli la chiama *celeberrima*, quantunque Roma, capitale d'Italia, Capua, centro della civiltà ellenistica, e Milano, centro importante della civiltà cristiana, per queste ragioni che toccano più da vicino l'animo del poeta, meritino vanto maggiore.

Sono note le espressioni lusinghiere di S. Gerolamo per Aquileia. Il fiero e selvaggio dalmatino, nella laura di Betlemme, nelle sue peregrinazioni per terra e per mare, a Bisanzio come a Roma ricordava con speciale nostalgia i bei giorni passati in Aquileia e gli amici Cromazio e Rufino, vescovo e teologo aquileiesi. (Hieron. Epist.).

Già nel primo secolo dell'impero mentre cresceva a potenza marinara e commerciale, lungi dalle diatribe filosofiche dei retori e dei grammatici, felice della sua operosità produttrice e feconda, in un ambiente moralmente più sano di Roma, Aquileia ospitava i primi predicatori del Vangelo di Gesù. Le antiche leggende del protoapostolato di San Marco e del martirio dei santi Ermacora e Fortunato, delle quattro vergini ecc. ci rappresentano in Aquileia una comunità cristiana lungamente preparata e numerosa assai, com'è anche ovvio supporre in una città di provincia, porto commerciale, lungi dalle fazioni cittadine dell'Urbe. Rare e deboli quindi le persecuzioni, indifferente il popolo, libertà di coscienza per tutti, meno scrupolosi i pretori.

E di questo passaggio lene, quasi insensibile, progressivo dal sincretismo religioso pagano al cristianesimo, considerato quasi come naturale evoluzione di concetti nuovi sui ruderi di concetti vecchi, senza odii di parte, senza antagonismo demagogico o fanatismo nei proseliti, sanno parlare, a chi con occhio critico li esamini, i maestosi pavimenti musivi delle grandi basiliche cristiane, che già in tempi costantiniani confessavano apertamente la nuova fede religiosa della maggioranza dei cittadini.

Così mentre raro trovasi a Roma un prodotto dell'arte protocristiana che non attesti ostentata-

mente i nuovi concetti filosofici e morali di fronte al paganesimo, quale testimonio della grande lotta religiosa e sociale, segreta, subdola, ma tenace d'una fazione contro l'altra, già nei primi secoli, — in Aquileia invece pagani e cristiani si abbracciano: ancora nel IV secolo, quando tutto era già cristiano, ci si presentano forme figurali ed ornamentali sui mosaici, dizioni epigrafiche monumentali che, — a parte la decadenza del periodo — odorano giocondamente d'un classicismo provinciale de' tempi migliori. A Roma già l'arte cemeteriale attesta lo sforzo supremo degli artisti e dei committenti cristiani di escludere per quanto fosse possibile forme e concetti paganeggianti: il simbolismo primeggia, e la forte tendenza secessionistica fa scomparire i rumorosi epitafii romani dell'età Flavia surrogandoli con un semplice IN PACE, EN EIPHNH — secessionismo spiegabile col fatto che la chiesa di Roma ebbe inizi giudaizzanti.

Aquileia invece comprese la nuova fede con vedute meno ristrette e più apostoliche.

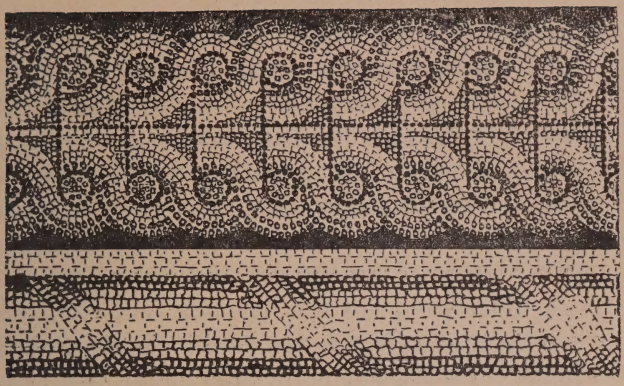


Fig. 1. — *Cornice* al quadro d'Europa, mosaico aquileiese. (Museo).

II

L'ORIGINE DEL MOSAICO ANTICO [1])

Per conoscere un po' meglio e per sapere apprezzare il valore ornamentale dell'arte musiva antica è necessario addentrarci un po' nello studio della sua origine. Sarà questo un capitolo un po' arido per molti dei miei lettori poco abituati alle

---

1) Questo capitolo venne inserito a lavoro già finito. È destinato più agli studiosi di questioni archeologiche: i profani possono liberamente tralasciarne la lettura e passare al capitolo III, il quale già riassume in brevi parole ed in forma più popolare quanto è dimostrato nel II.

diatribe scientifiche degli archeologi: ma volli render tributo anche a questi non per rifriggere cose vecchie già arrugginite, ma solamente per lanciare alla loro critica alcune osservazioni nuove sull'origine del mosaico. Poichè dopo un periodo d'orientalismo acuto che avea infetto gran parte degli studiosi d'arte, un'acquiescenza punto scrupolosa consigliava ai posteri l'accettazione indiscutibile di tesi lanciate una volta nel vuoto più per spirito di mondanità che dopo seria e fondata riflessione. Se in altri campi dell'investigazione archeologica alcuni spiriti forti, magari temerari, osarono spezzare certe catene, riguardo al mosaico si restò sempre alle tecnologie del Ciampini, del Furietti e del Blümner. L'unico che oltre a vasta erudizione con pratica possibilità avrebbe potuto dettare il metodo e creare una nuova base di studio pel mosaico, fu l'infelice direttore del museo di Tunisi, Paul Gauckler. Ma egli fu troppo debole: come si sentì impari a vincere le avversità della vita [1], così non ebbe l'ardire di romperla con le tradizioni orientaliste. Tanto nel suo articolo da professionista nel « Dictionnaire des antiquités grecques et romaines » del Daremberg e Saglio s. v. « *Musivum opus* »,

---

2) Morì a Roma pochi anni fa: non soffrendo critica sulla sua opera scientifica, si tolse la vita, disgraziatamente grande, disgraziatamente debole.

quanto nella sua opera ufficiale « *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique* », Paul Gauckler s'è dimostrato più elencatore pedante che geniale osservatore. Con rara erudizione egli ci apre tutto il vasto arsenale della bibliografia relativa e della tecnologia musiva, quale ape operosa: però al momento di gettare il dato egli tace, accettando implicitamente quanto da altri fu sentenziato.

Minor conoscenza del mosaico dimostra ancora il danese Fred. Poulsen nel suo geniale libretto « *L'arte decorativa dell'antichità* » (Teubner, Lipsia 1914). Egli pure commette l'errore del Gauckler, che fu quello di seguire gli altri nelle conclusioni e nel metodo. Essi, poco artisti e discepoli troppo pedanti del metodo comparativo, considerarono l'arte musiva non come arte per sè, ma come ultimo grado perfezionato dell'incrustazione marmorea delle pareti; per cui gli smalti babilonesi e gli egiziani, l'*opus signinum*, il *sectile* e l'*alexandrinum* non sono che diverse fasi dello stesso processo d'incrustazione che condusse poi all'*opus tessellatum* e *vermiculatum* dei romani [1]. Procedendo quindi da questi concetti era

---

1) Gli smalti orientali sono mattonelle di smalto colorato con cui si coprivano le pareti interne dei grandi palazzi assiri e persiani. L'*opus signinum* è una specie di pavimentazione in cemento: è fatto di calce con

ovvio arrivare nella geneologia del mosaico a fonti antichissime, sepolte nel vasto arsenale delle *creazioni* orientali, vera « demi-mondaine » degli archeologi moderni.

Recentemente fu un vecchio discepolo del mio professore H. Thiersch dell'università di Friburgo del Baden, il dott. Walther Leonhard che tentò di orientare un po' meglio lo studio sull'origine del mosaico: nei fascicoli 2 e 3 della rivista napoletana « Neapolis » del 1914 egli pubblicò uno studio preparatorio sui mosaici della casa del Fauno a Pompei. Troppo invaso anch'egli dall'ossessione orientalista accetta, sia pure un po' riluttante, i presupposti degli altri, arriva però in fine a non saper decidersi serenamente in favore dell'arte ellenistica, di cui con bella erudizione avea cantato

---

cocci pesti. La maggior parte dei pavimenti comuni a Pompei son di signino decorato da semplici crocette di quattro o cinque dadi di marmo; da qui la confusione col mosaico vero. L'*opus sectile* è simile al fiorentino a commesso: i motivi ornamentali sono tagliati nella loro forma da lastre di marmo colorato. L'*alexandrinum* è una specie di *sectile*, con uso però di due marmi soltanto, il porfido ed il serpentino. Veri mosaici invece sono il *tessellatum* ed il *vermiculatum*. Il primo composto di dadi quadrati e regolari, usato solamente nei lavori geometrici; l'altro a dadi quadri e trapezoidi, usato nei mosaici figurati e floreali. *Tessella* significa piccolo dado; il *vermiculatum* prende il suo nome dalla somiglianza delle fughe a tanti vermicelli. Il nome di *opus musivum*, *mosaico*, è una creazione tarda.

Frammento del "ratto d'Europa,,. La testa del toro e avambraccio d'Europa (Museo).

le lodi. Il suo errore fu uno solo, cioè quello di voler studiare i problemi artistici al tavolino fra un monte di testi greci e latini, senza educare l'occhio all'esame dei mosaici.

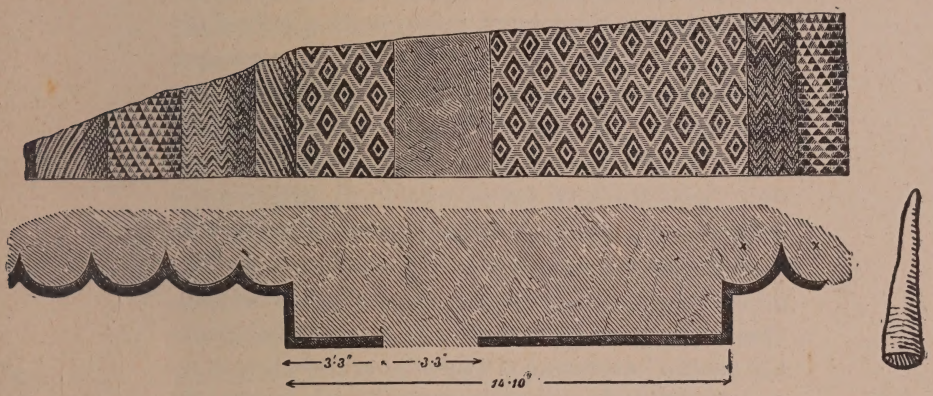


Fig. 2. — *Frammento del pilastro di Uruk Warka*, sezione orizzontale e uno dei coni di terracotta (ingrandimento schematico) che, infissi nell'argilla della parete, con le loro basi dipinte formavano il disegno a mosaico.

Ora possiamo noi assicurarci con certezza che la tecnica del mosaico è originaria dall'Oriente?

Se dagli smalti babilonesi, dagl'intarsii egiziani e dalle incrustazioni di Uruk-Warka noi volessimo trarre una derivazione diretta al mosaico ellenistico e romano, allora ci sia lecito domandare: perchè non esiste traccia alcuna d'un anello di congiunzione tra questi e quelli? Dovrebbero pur tro-

varsi traccie di smalti babilonesi in forma di piccoli cubi, oppure traccie di pavimenti di pietruzze policrome. E' vero che l'incrustazione di Uruk-Warka (Loftus, *Travels and researches in Chaldea and Susiana*, London 1857, pag. 1888), di piccoli coni di terracotta dipinta infissi nella parete d'argilla, rassomiglia nella tecnica al mosaico romano parietale: però da quell'esempio sporadico fino all'apparire del vero mosaico greco-romano passano ben duemila e trecento anni senza che ci sia dato riscontrare un tentativo solo di continuare e meno ancora di perfezionare quell'arte che era tanto prossima al mosaico. E durante questo lungo periodo nasce, fiorisce e muore l'arte creto-micenica che tanto ha assorbito da infiltrazioni orientali; sorge l'arcaica e si evolve la grande arte classica dell'Ellade; il commercio fenicio porta all'Egeo l'Oriente intero, ma del prototipo d'incrustazione di Uruk-Warka non una traccia, non un modello. A dire di Duride Samio (Athen. XII, 60), citato dal Leonhard, ancora ai tempi di Demetrio di Falero (317-307 a. Cr.) in Atene non si conosceva affatto il mosaico: anzi Duride non sa che nome abbia un lavoro simile. Se ora il mosaico fosse originario dalla Caldea, nel 307, diversi anni cioè dopo l'occupazione macedone, in Atene sarebbe stato conosciuto almeno da quelli che aveano accompagnato Alessandro alla conquista dell'Asia. Si dovrà quindi dire che l'antico modello

d'incrustazione di Uruk-Warka era ignoto ai tempi in cui nacque il mosaico greco-romano, cioè alla fine del IV secolo. L'antica e grande civiltà caldea era arrivata a pochi passi dal mosaico, ma era morta prima di crearlo completo: con lei avea cessato di progredire anche la tecnica fine dell'incrustazione parietale, altre forme l'aveano soppiantata. Era quindi necessario che sorgesse un'altro movimento d'arte e di civiltà per saper evolvere l'incrustazione, tecnica comune a tutti i popoli, fino alla raffinatezza del mosaico.

Poichè, se noi dovessimo necessariamente riconoscere una derivazione del mosaico dall'antica tecnica dell'incrustazione mesopotamica e dal commesso egiziano, solamente perchè son quelli gli esempi più antichi che si conoscano, allora sarebbe pur necessario far derivare l'incrustazione delle maschere cerimoniali degli aztechi di Montezuma da modelli orientali. Sono queste maschere degli antichi messicani tutte decorate da piccole piastre di smalto policromato, più prossime ancora alla tecnica musiva che le pareti di Uruk-Warka (riprodotte da W. H. Holmes, *Masterpieces of aboriginal american art*, in « Art and archeology », N. 3, nov. 1914). L'arte dell'incrustazione, cioè la tecnica di ricoprire piani rozzi con piastre di materie fini per iscopo ornamentale, è un postulato naturale d'estetica comune a tutti i popoli, e tutti l'hanno adottata; e non c'è quindi bi-

sogno che noi facciamo risalire il merito dell'invenzione ad un popolo meglio che ad un altro pel solo motivo che a noi non son noti esempi d'un altro popolo a quello anteriore.

Così pure problematica, anzi dubbia, è la derivazione della tecnica musiva dall' incrustazione orientale pei motivi ornamentali adottati da quella: poichè quando nacque il mosaico, l'ornamentica dell'arte classica possedeva tale una fioritura di motivi, sia pure tolti in origine dall'arte orientale, che i mosaicisti non aveano affatto bisogno di ricorrere a fonti tanto lontane. Eppoi i mosaici che noi conosciamo dell'Asia riproducono esattamente i motivi dei mosaici nostrani; non soffrirono quindi influenza diretta alcuna dall'ornamentica orientale cui nacquero prossimi. L'ornamentica dei mosaici quindi va considerata come quella d'un'altra arte decorativa, p. e. della pittura vascolare, che conserva caratteri propri tradizionali non però indipendenti dall'arte generale del suo tempo.

E sarà appunto l'esame di alcuni motivi tradizionali dell'ornamentica musiva che ci aprirà ed appianerà la via allo studio delle origini della tecnica del mosaico greco-romano, senza obbligarci a ricorrere a problematici prototipi sepolti nell'oscura Caldea o nel santuario di Montezuma.

La testa del Tritone nel «Ratto d'Europa.» (Museo).

Dobbiamo innanzi tutto precisare la tesi ed i suoi termini d'ambito; poichè non è già uno studio esauriente sull'origine della tecnica musiva ch'io ora intendo pubblicare, ma solamente alcune considerazioni preparatorie ad uno studio completo a cui sto dedicando le mie cure. Per ora voglio soltanto limitare il vasto campo d'investigazione e svolgere un argomento solo, non perchè non mi siano altri a disposizione, ma perchè quello è in relazione con una tradizione artistica della scuola musivaria aquileiese. Per restare quindi fedele al titolo ed allo scopo di questa pubblicazione che vuole far conoscere ed apprezzare solo i mosaici di Aquileia e dall'altro canto vuole anche che questa conoscenza sia ragionata e per quanto possibile completa, voglio prendere allo studio un motivo ornamentale del fregio che forma la cornice al grande quadro d'*Europa* che, purtroppo frammentario, si conserva nel laboratorio del museo archeologico aquileiese e che è riprodotto e ricostruito nelle illustrazioni di questo libro. (Vedi la tav. I e la fig. 1).

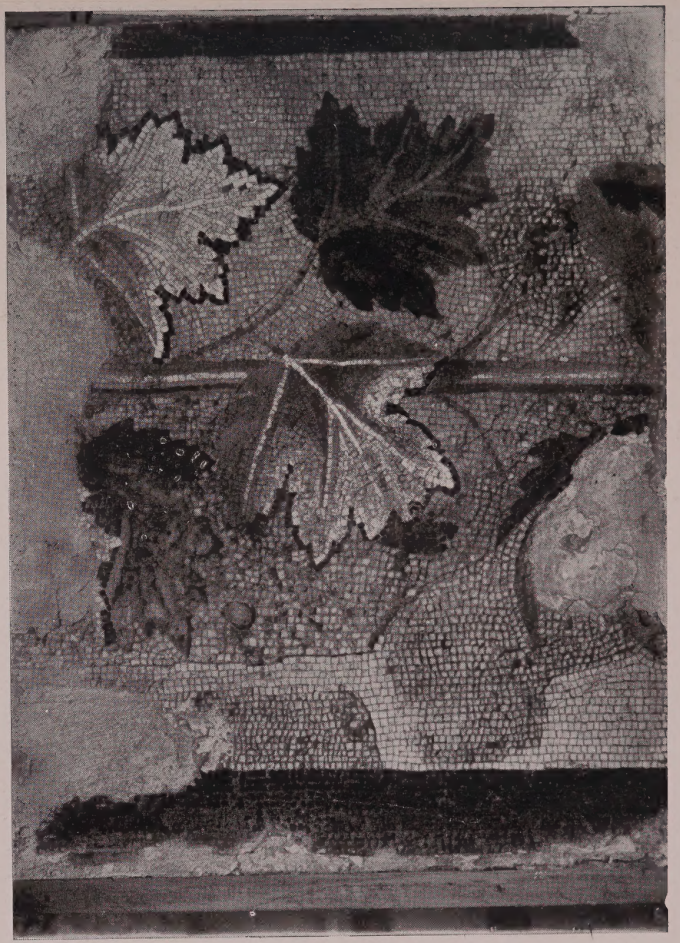
Il motivo principale di questo fregio è l'intreccio con due corde parallele; i fili che uniscono gli anelli di una con quelli dell'altra corda inter-

rompono illogicamente i cordoni, che non seguono più perfettamente la curva voluta dall'intreccio: questi sono composti di sei fughe di dadi, in tre tinte diverse, grigio giallastro e bianco, in due fughe per tinta, sì da ottenere l'impressione del rilievo. Che ragion d'essere hanno ora i fili neri traversali, quali tendini di collegamento fra le due corde? Lo vedremo dopo. — Oltre a questo fregio la cornice del quadro d'*Europa* contiene nel suo riquadro interno un altro motivo: è una modanatura semicilindrica, un *torus*, di color rosso, con un nastro verde che le gira attorno: il rilievo del *torus* è ottenuto con cinque gradazioni di colore. I bottoncini fra gli anelli delle corde, così pure i peducci ai lati del filo di mezzo longitudinale, son formati da pietruzze di diversi colori, verde, giallo, rosso cupo ecc. Anche il pavimento *asarôton* del museo d'Aquileia ha la cornice istessa, identica di fattura e di tinte. (Tav. V).

Il motivo ornamentale dell'intreccio a corda è antichissimo: lo si riscontra presso tutti i popoli, ma con preferenza nell'arte mesopotamica e sulle rive del Mediterraneo dall'Ellade fino alla costa fenicia. La sua origine non è arbitraria o creazione d'artista: come tutte le forme architettoniche ed ornamentali dell'arte arcaica anche il motivo dell'intreccio è nato da un principio pratico della tecnica costruttoria negli edifici di legno. I diversi travi verticali, ortostati, che forma-

vano lo scheletro della parete, avevano bisogno di essere uniti gli uni agli altri per mezzo di corde. Se invece d'un piccolo frammento della parete già nominata di Uruk-Warka, la quale come le altre pareti degli edifici mesopotamici conserva tanto chiaro il ricordo alle pareti primitive in legno, noi possedessimo la sua continuazione, troveremmo certamente alla base ed alla cornice una fascia orizzontale ornata d'intrecci, come analogamente ed assai più tardi ancora, sulle pareti di Corsabad e di Susa. L'arte cipriota, la cretomicenica e l'arcaica fanno larghissimo uso degli intrecci, disposti sempre in fascie orizzontali con intento evidente di ricordare le corde di collegamento. Così, questo principio di ingegneria primitiva, trasformatosi in elegante motivo ornamentale, passa all'arte classica ellenica, e quest'arte seria e sobria che rifugge da qualsiasi motivo inutile, men che ragionato o che possa disturbare l'unità pratica architettonica dell'insieme, prende il motivo ornamentale dell'intreccio e cinge con esso le trabeazioni doriche o il *toro* delle colonne ioniche con senso estetico e profondo significato architettonico: quell'intreccio ideale dà l'impressione dell'unità e della resistenza. L'architettura dorica impiega pochissimi ornati, tranne quelli voluti dalla natura stessa della sua origine: tutto il suo ornato si restringe alle *metope*, al *gheison* ed al *sima*, in una parola, al cornicione dell'edificio

sopra l'architrave fino al gocciolatoio, in ricordo della trabeazione arcaica nelle costruzioni in legno. Qui, e solamente qui, era necessaria una specie d'incrustazione esterna per proteggere il legname dalle intemperie; a questo scopo servirono le antifisse di terracotta. Quando, a poco a poco, nell'VIII e VII secolo, la pietra surrogò il legno nelle costruzioni monumentali, si cambiò soltanto materiale restando invariata la forma originaria: restarono però le antefisse di terracotta perchè policromate già prima, non conoscendosi ancora la tecnica della colorazione della pietra con l'encausto. Su queste piastre di terracotta, disposte in fascia orizzontale fra architrave e gocciolatoio, alla cornice, e ripiegate ad angolo retto sotto la cornice fino a combaciare con *l'astragalo* ad ovoli in cima all'architrave, si dipingevano, talvolta già stampate in rilievo nella terracotta, le fascie degli intrecci che dovevano stringere la trabeazione e vincere la pressione del tetto a cappanna soprastante. Quanta armonia e quanta logica in ogni singola parte dell'ornamentica dorica, dell'unico stile che sia veramente classico, sobrio e puro!



Due frammenti d'un pavimento « asaroton ». (Museo).

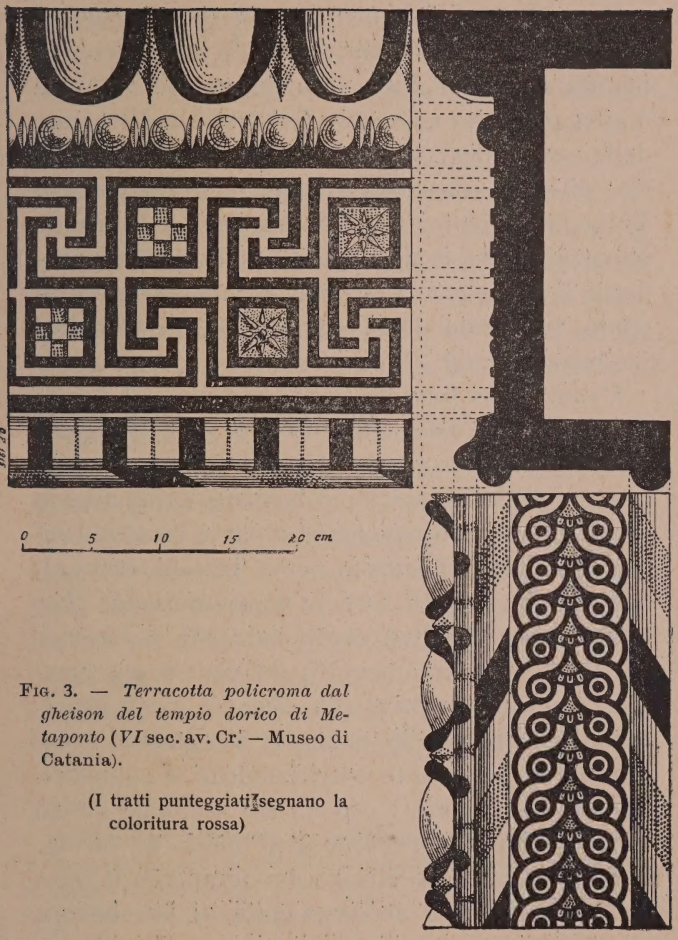


Fig. 3. — *Terracotta policroma dal gheison del tempio dorico di Metaponto* (*VI* sec. av. Cr. — Museo di Catania).

(I tratti punteggiati segnano la coloritura rossa)

Uno dei più begl'intrecci dell'ornamentica classica antica e a dire dei professori Koldewey e Puchstein (*Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien*, Berlin 1899, a pag. 81) « l'unico *Kymation* ammesso dallo stile decorativo dell'arte dorica primitiva », è sulle terracotte policromate delle cornici degli antichi templi dorici della Sicilia: ci sono conservati frammenti del tempio di Metaponto e del tempio di Selinunte. Per la grande importanza che io do a questo motivo volli riprodurre graficamente l'insigne frammento di Metaponto, risparmiandomi così una lunga ed infelice descrizione (v. fig. 3).

I suoi colori sono tre: oltre al fondo, il giallo-rosso naturale della terracotta, vi sono impiegati il nero ed il rosso minio. L'intreccio, che noi chiameremo il dorico-siculo, è formato dalla doppia corda a due fili intrecciantisi a curve centrali racchiudendo tra le singole curve bottoni stilizzati con piccole bollette nere su fondo naturale. Per unire insieme le due corde parallele e formare da due motivi ornamentali, da per sè già completi, un nuovo motivo più elegante e più architettonico, servono le palmette innestate fra gli estradossi delle curve corrispondenti e simmetriche delle due corde: con questo semplice mezzo s'è ottenuta l'espressione dell' unità di forma. Questa treccia, che stringe assicurandolo il tetto dell'edificio, viene accompagnata ai lati ancora

da due corde semplici o bastoncini in rilievo, due *tori*, cui due fascie, una nera ed una rossa, avvolgono serpeggiando; essi servono col loro rilievo a rafforzare la solidità della legatura e quindi anche quella dell'edificio, che diviso sopra in tante parti quanti sono gli antemii del sima, e sotto in triglifi, metope e colonne sembrerebbe un ammasso di elementi architettonici verticali senza nesso reale e senza stabilità di forma, se non fosse il *Kymation* della cornice a unire tante forme disparate in quell'elegante e grandioso complesso che è l'edificio dorico, divenuto il non plus ultra della solidità e della perfezione d'uno stile architettonico [1].

Ogni lettore, anche l'osservatore più superficiale, avrà notato l'analogia sorprendente fra il *Kymation* dorico-siculo di Metaponto (prima metà del secolo VI a. Cr.) ed il fregio del mosaico d'*Europa* che descrissi in principio del capitolo (prima metà del II secolo d. Cr.). Si noti ora che questa treccia dopo il periodo dello stile dorico arcaico cessa completamente di comparire nell'architettura ellenica, lasciando il suo posto alle palmette, alle spirali, agli antemii ed alle altre for-

---

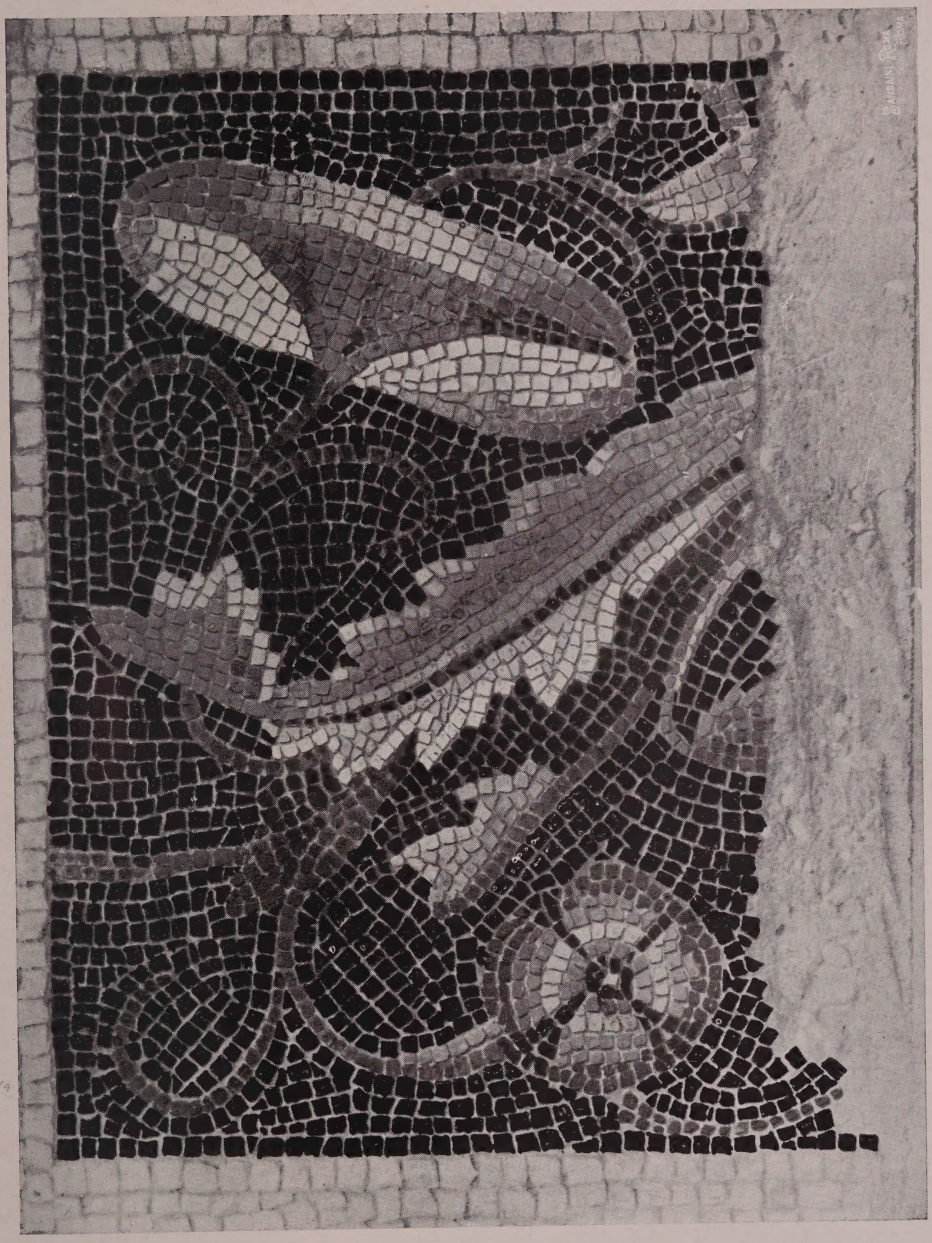
1) Nota per ridere: Secondo MEURER: *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes*, Dresden, 1909, pag. 340, la doppia treccia sicula è di origine tessile derivata dall'intreccio dei capelli di donna!!

me dell'ornamentica classica, fino all'epoca augustea, ove riappare trasformata in forma plastica e confusa nel *mare magnum* dei motivi ornamentali del sincretismo artistico romano, ed anche qui sporadico: Roma conserva tre soli frammenti di questo fregio, per quanto io sappia: il n°. 429 del museo Chiaramonti, l'urna di Vol. Narcissus al Laterano e un frammento del tempio di Bacco sulla via Sacra. Un altro esempio mi è noto sul foro di Pompei: un pezzo d'architrave del tempio di Giove al suo lato inferiore lo porta quale semplice ornamento riempitivo nell'intercolunnio, come sotto l'architrave del tempio di Nettuno in Piazza di Pietra a Roma. Una rinascita gloriosa ebbe questo motivo plastico nella scuola del Pinturicchio e di Raffaello, a Napoli (S. Severino, Monteoliveto) e a Roma (Palazzo Venezia, S. Maria del Popolo, S. Salvatore in Lauro).

Ma se così rari sono gli esempi di questa treccia nell'architettura romana e addirittura nessuno nell'arte classica e nella pittura murale [1], moltissime sono invece le sue apparizioni nell'arte del mosaico, o copia fedele del *Kymation* di Metaponto e di Selinunte, o con una piccola variante. I grandiosi mosaici di Palermo in primo

---

1) Il toro d'un candelabro negli affreschi della casa dei Vettii a Pompei è ornato di questa treccia, però in finto rilievo: motivo desunto e copiato dalla plastica.



Frammento di soglia. (Museo).

luogo lo adottano come fregio prediletto, poi diversi pavimenti d'Africa, di Pompei, d'Olympia, di Roma, d'Aquileia, di Nimes, della Renania ecc. E se è logico copulare questo fregio della doppia corda con i suoi derivati e varianti congiunte, quali la corda semplice, la treccia a 3 o più fili, i nodi ecc., allora possiamo dire serenamente che non esiste davvero mosaico romano antico che non porti uno o più di questi motivi, mentre rarissimamente e solo nel periodo eclettico dell'arte romana, li troviamo adottati da altre arti ornamentali.

Di più: chi abbia un po' educato l'occhio all'esame critico dell'ornamentica musivaria s'accorgerà facilmente che anche quest'arte, come del resto tutte le altre arti industriali, p. e. la pittura vascolare, conserva spiccate tradizioni direi accademiche reagenti in pratica a qualsiasi infiltrazione di motivi ornamentali nuovi. Dobbiamo però sempre tener presente la divisione di... casta dei musivari antichi: c'erano gli artisti che lavoravano solamente gli emblemi centrali dei pavimenti, emblemi portatili, composti nel laboratorio del maestro su tavole di marmo e poi commessi nel pavimento che intanto portavano a termine gli *artefici*, i quali lavoravano gli ornati, i fregi ed i medaglioni geometrici, o i grandi fondi monocromi. Di questi artefici o artisti di secondo rango io intendo parlare trattando ora il mio tema so-

lamente dei motivi ornamentali. Le ripetizioni continue e direi quasi noiose, per generazioni e secoli, degli stessi motivi su mosaici d'Africa, d'Italia e delle Gallie, dell'Oriente e dell'Occidente, in modo speciale degli intrecci e delle greche, dei dentelli e degli astragali, fanno pensare necessariamente all'esistenza d'una classe speciale o scuola d'artefici musivari, segregati dal movimento artistico per tenaci tradizioni professionali. Non neghiamo per altro che la tecnica stessa del lavoro, lunga e poco maneggevole, consigliava e quasi imponeva la ripetizione di ornamenti già elaborati le mille volte e già entrati nel sangue dell'operaio, povero reumatizzato, condannato da mane a sera con le ossa in terra, la schiena curva, le mani nel fango; mentre l'artista-maestro, nel suo studio, con ogni agio, poteva comporre il piccolo emblema pel cui degno contorno tanti poveri operai aveano vilmente lavorato. Già, anche allora il genio dava pretesto ad ingiustizie sociali!

Osservando attentamente questi motivi tradizionali e propri dell'ornamentica musiva ci accorgiamo che essi sono tutti derivati da motivi ornamentali o costruttivi usati dall' architettura classica antica, specialmente dalla dorica primitiva. P. e. la « greca », originata dall'intreccio della trabeazione d'un soffitto, con cassettoni e rosette, divenuto poi motivo ornamentale ai corni-

cioni dorici insieme alla doppia treccia a Metaponto, si ripete su centinaia di mosaici, il più delle volte in finto rilievo, come sul grande pavimento circolare nella sala delle Muse in Vaticano. Un mosaico d'Aquileia riproduce chiaramente la *greca* della terracotta di Metaponto con le rosette. (Fig. 4). Similmente origine da forme costruttive hanno i motivi dei dentelli, dei bastoni ad ovoli e degli astragali tanto usati nei fregi dei mosaici.

Ora devo dimostrare quali ragioni m'abbiano indotto a denominare « dorico-sicula » la treccia a doppia corda dei mosaici aquileiesi. Il suo primo nome non è dubbio: è dorica, perchè nata per l'architettura dorica e per lei soltanto usata. Ma l'architettura dorica non è però una creazione nè una specialità sicula: la Sicilia non fu che una colonia dorica e non è probabile che la colonia abbia servito da maestra alla madre patria, quantunque non impossibile. Oltre alle diverse traccie di questo motivo su costruzioni in Sicilia e sue vicinanze (Malta, Lipari, Calabria, S. Angelo in Formis) l'Ellade stessa ci fornisce due esempi. Uno dissepolto dai ruderi dell'Acropoli di Atene,

terracotta del cornicione del primo Parthenon senza dubbio (Poppe, *Sammlung von Ornamenten und Fragmenten*, Berlin 1845, tav. IV, fig. 182); l'altro un frammento di terracotta di Olimpia, appartenente al fregio del sacrario votivo dei cittadini di Gela (Sicilia). (Dörpfeld, *Das Schatzhaus von Gela*, « Olympia », II, 1, pag. 53, tav. 41; Borrmann, *Architektonische Terracotten*, ibid. II, 187, tav. 115-124). I cittadini di Gela nel dedicare nel santuario nazionale di Olimpia un edificio votivo vollero certamente imprimervi una specie di marca di origine esterna, come lo facevano in Olimpia stessa ed a Delfi altri popoli elleni e più tardi lo fecero i romani. Questo era ottenuto col riprodurre le forme costruttive del tempio di casa loro. Non sarà quindi un caso il riscontro in Olimpia della doppia treccia dorica, ma sul cornicione del sacrario gelasiano essa riveste un'espressione di affinità col suolo lontano, di relazione diretta fra offerta ed oblatore.

L'archeologo R. Borrmann non lo esclude e, pur sempre scettico, non può sfuggire dal riconoscere la possibilità d'un'origine sicula(*op. cit.* pag. 202: « ...doch legen es die oben erwähnten Analogien mindestens nahe, hierbei an Sizilien oder Unteritalien zu denken.. »), e l'illustre Dörpfeld (*op. cit.*, pag. 56) la riconosce senz'altro, anzi soggiunge ancora: « non si deve dimenticare che la tecnica del rivestimento (Verkleidungstech-

Il tablinum di Lucius CEIVS
(Museo)

nik, con le piastre di terracotta) *nel suo paese d'origine*, l'Italia (Heimatland), fu in uso ancora in tempi d'ellenismo, come ce lo dimostrò ultimamente il tempio di Alatri, testè scoperto (prima metà del V secolo) ». Di fronte all'autorità d'un Dörpfeld io ho il diritto di levarmi il cappello. Per cui io credo che il frammento isolato dell'Acropoli possa liberamente considerarsi merce di importazione dalle colonie doriche dell'Ovest. Non merito quindi la forca se ho osato battezzare « dorico-sicula » la doppia treccia dei nostri mosaici aquileiesi.

* * *

E' noto nella storia dell'arte il fatto che un genere artistico fiorisce più nel suo paese d'origine che in paese straniero; poichè l'arte è una espressione dell'anima del popolo che la crea ed un bisogno naturale d'estetica. La musica armonica si gusta da noi, ma scandalizza i tedeschi; quella sinfonica invece che fa meditare i tedeschi serve a noi di sonnifero. Ma fermiamoci ai mosaici.

Il mosaico è nato sul pavimento e non sulla parete: le fontane pompeiane e ostiensi e le volte basilicali cristiane sono applicazioni tarde della

tecnica del mosaico pavimentale dopo la industrializzazione dei vetri e degli smalti colorati. Non potè nascere e fiorire che in un paese ricco e caldo, da un popolo abituato ai lussi dei tappeti e alle finezze dell'arte. Nato il mosaico nel IV secolo, come ce lo dimostra il passo sopra citato di Duride Samio, non poteva trarre origine fuori dell'orbita della civiltà ellenistica, che allora occupava tutti i centri musivi principali che oggi si conoscono. Questi centri sono: Roma, Cartagine, Palermo, Pompei, Aquileia, Alessandria. I mosaici di Roma son pochi e tardi ed ancora senza caratteri speciali nell'ornamentica, dalla quale soltanto ci è lecito procedere all'esame critico della genealogia musiva. Alessandria pure, non ostante i diversi motivi figurali egiziani nei piccoli e grandi emblemi adrianei, e non ostante la sua fabbrica di materiale colorato, entra troppo tardi in azione per meritarsi la paternità di un'arte già evoluta e grande. Cartagine aspetta ancora la sua risurrezione quando comincia a fiorire quell'arte; altrettanto dicasi di Aquileia. Non ci restano quindi che Pompei e Palermo, cioè la Magna Graecia. Ed è qui, sotto il cielo benedetto d'Italia, ove nacque e fiorì l'arte del mosaico.

La ricchezza di quelle terre era nota, anzi favolosa. I siculi stessi coi fenici e coi cartaginesi si dividevano il commercio del mondo: i tesori dell'Oriente passano in Sicilia, in Italia, da qui a

Marsiglia, in Ispagna e Brettagna. Come oggi, anche allora erano i tappeti ed i preziosi tessuti orientali merce assai ricercata. La casa greca antica, la ΓΥΝΑΙΚΟΝΙΤΙΣ, col lusso crescente si trasforma in ΑΝΔΡΟΝΙΤΙΣ L' incrustazione marmorea delle pareti e la pittura murale richiedono un'intonazione corrispondente sul pavimento; d'inverno i tappeti orientali, e durante l'estate si gode il fresco del nudo terreno. Gli antichi pavimenti siculi ed i pompeiani sono fatti di calce e sabbia che si dipingevano a strati profondi.

Hittorff, nell' « *Architecture polychrôme chez les grecs* » Paris, 1851, a pag. 429 descrive un antico pavimento frammentario del tempio di Selinunte da lui scoperto, fatto di calce gialla con resti ancor evidenti d'una coloritura ornamentale in rosso e nero (i colori delle terracotte!). Egli comprende anche l'importanza di tale scoperta e senza intuire vincoli maggiori, con un po' di buon senso pensa subito all'origine della tecnica musiva: « ....me donna la certitude que des enduits colorés avaient précédé, ici comme dans les autres temples [1], l'execution des mosaïques en

---

1) Mi son noti i vasti pavimenti di Pompei, di signino con piccoli disegni sparsi, eseguiti con dadi da mosaico. Questi di Pompei però non rappresentano uno stadio nell'evoluzione del mosaico, ma solamente una semplificazione economica d'un'arte già evoluta, però di lusso e troppo cara.

marbre, au moyen desquelles furent remplacées, par des materiaux plus durables, les aires moins précieuses et moins solides, composées de chaux et de sable, mais dont l'aspect n'était pas moins brillant par la richesse du dessin, que par la diversité et la beauté des couleurs. Conduit par cette découverte à admettre qu'en substituant des morceaux de marbre, différemment nuancés, au stuc et à la variété des couleurs, on n'avait fait, pendant longtemps, que changer, dans la decoration du sol des temples, la matière employée, et que ces primitifs ornements avaient continué à servir de type à l'ornamentation postérieure; j'ai puisé, dans les plus anciennes mosaïques siciliennes, nécessairement empreintes des formes traditionnelles des peintures ». Tale è per Hittorff l'origine del mosaico, ed io pure non credo di dover spendere ulteriori parole per spiegarla [1]). Volli

---

1) Sorsero in questi ultimi tempi anche altre e speciose spiegazioni, come p. e. quella patrocinata da H. Thiersch, accennata dal Leonhard (*o. c.*) e da Corr. Ricci (*Boll. d'arte*, 9, 1914). Alcuni disegni curvilinei su mosaici geometrici sembrano disegni rettilinei veduti però attraverso uno strato d'acqua ondulata. Da questa semplice impressione più individuale che reale potranno essere nate le idee di nuove forme al mosaicista decoratore; escludo però che dalle svariate forme e posizioni dei ciottoli in riva al mare, osservati oltre la lente dell'acqua, potesse sorgere... dal nulla la creazione della tecnica musiva. Il divario fra causa ed ef-

anche riprodurre per esteso il passo originale, perchè dagli studiosi era da cinquant'anni dimenticato.

La necessità di render belli e piacevoli i pavimenti che durante l'estate erano nudi impose la colorazione del solaio: ma la friabilità della calce consigliò dippoi l'impiego di ciottoli colorati disposti a disegni ornamentali nella calce che poi doveano essere molati, una specie di terrazzo veneziano. Di questa fattura un po' grossolana è il vecchio e notissimo mosaico del pronao di Olimpia, secondo Dörpfeld (o. c., pag. 10) contemporaneo all'occupazione romana. Il bisogno di abbellire e raddolcire i contorni e di riempir bene i fondi consigliò quindi l'uso di piccoli dadi di marmo.

Quali erano ora i motivi prediletti dai primi mosaicisti? Da quanto argomentammo sopra, si dovrà ritenere che i primi ornati fossero proprio

---

fetto è troppo grande. Ciò non ostante però non si può negare che i mosaicisti in genere predilessero i soggetti marini per gli emblemi e per le decorazioni libere. Ma ciò va ascritto più di tutto ai luoghi d'origine degli artisti, ed ai luoghi di lavoro, ove la vita dei cittadini era vita marinara: Sicilia, Pompei, isole dell'Egeo, Alessandria, Aquileia, Cartagine. E le tradizioni artistiche delle scuole de' mosaicisti si richiamavano senza dubbio alle doriche città marinare della Sicilia. (Vedi « *Neapolis* », III e IV, 1913).

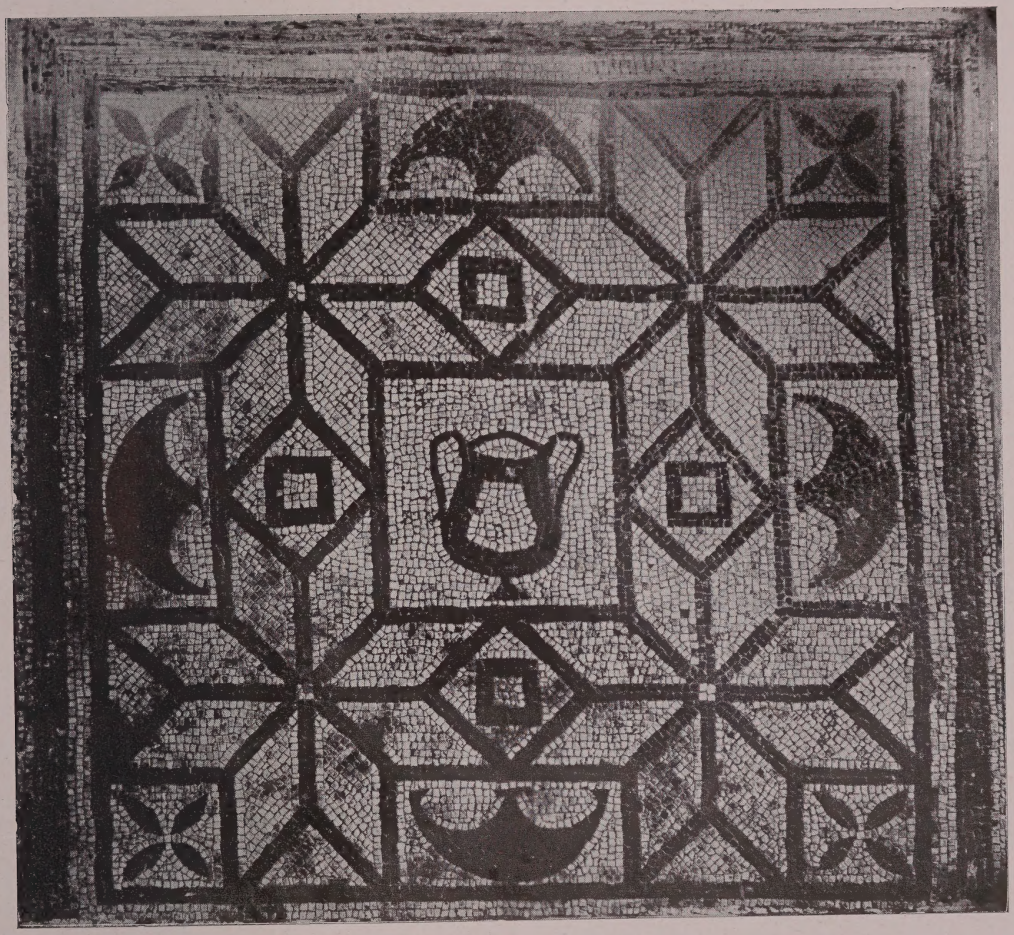
queli che perdurarono invariati nelle tradizioni delle scuole musive per cinque secoli: cioè la treccia semplice, la doppia, la greca, l'intreccio a più fili, i dentelli, le modanature semicilindriche, gli ovoli e gli astragali. Questi mosaicisti, che lavoravano nei pronai, non avevano che da copiare i motivi ornamentali del fregio del tempio. E siccome le forme suddette sono in gran parte motivi architettonici dello stile dorico-siculo primitivo, non credo troppo azzardato il mio giudizio che considera la *Sicilia* (Selinunte, Catania, Gela, Metaponto, Palermo, Marsala, ecc.) *quale terra natia dell'arte musiva*. Quando si sviluppò la tecnica del semplice terrazziere al grado di arte vera od arte industriale, la Sicilia conservava tuttora in tutto il loro splendore gran parte dei suoi templi antichi; di più, l'uso delle antefisse di terracotta policromata perdurava ancora sugli edifici e sui tetti di tutta pietra. Erano quindi quei motivi quasi innati nelle vene dei popoli siculi, come il motivo della croce fra i popoli cristiani.

Sappiamo che Ierone II di Siracusa spediva in dono regale a Tolomeo III d'Alessandria delle navi di lusso decorate in mosaico, opera di due artisti greci che viveano però in Sicilia, Archimede e Archia corinzio. Tolomeo IV, vedendo in ciò superata la vecchia tecnica del lavoro a commesso egiziano, fa costruire una nave con *antra* lavorati in mosaico, cioè absidi o nicchioni con incru-

stazioni vitree, i precursori delle fontane pompeiane e delle absidi basilicali cristiane in mosaico murale. Anche da questa leggenda, che non difetta però di fondamento storico, appare in substrato la primizia del mosaico in Sicilia. Lo scopo di Ierone nel far quel dono cospicuo al rivale alessandrino era evidente: gloriarsi degli splendori d'un'arte nuova nata e cresciuta nel suo regno.

D'altronde già il numero e la bellezza dei mosaici finora scoperti in Sicilia dimostrano chiaramente che là s'ebbe in culto speciale l'arte del mosaico ed in modo speciale la treccia di Metaponto: soltanto nei mosaici di piazza della Vittoria di Palermo si ripete ben tre volte il noto e prediletto motivo. E quando quella beata terra avrà ridonato alla luce tutti i preziosi mosaici che rinserra in seno, io vorrò con maggior forza rivendicare alla grande Italia un'altra ragion di gloria, di cui per intanto sia simbolo e preludio il testè avvenuto doveroso ritorno dei mosaici aquileiesi alla Madre latina.

Due sale di villa romana *nelle Marignane (proprietá Candussi)*



Pavimento d'una cucina *o d'un triclinio.* (Museo)

III

I MOSAICI ROMANI

La pavimentazione in « opus tessellatum » (mosaico semplice geometrico) era la forma comune di pavimentazione nei primi secoli dell'impero.

Se dissi comune ai romani la pavimentazione musiva non si voglia intenderla quasi trascurata, e per due ragioni: il patrizio romano come il ricco liberto, sia pure per semplice dilettantismo o per ragioni di moda, veneravano altamente l'arte in ogni sua manifestazione; eppoi l'incrustazione musiva, specialmente quella figurale in finissimo « opus vermiculatum » arrivava a prezzi favolosi: già Cicerone ebbe la vanità di pagare a peso d'oro un tavolino in mosaico. Perciò i prodotti pregiatissimi in « opus vermiculatum », le belle scene mitologiche, i paesaggi, gli « emblemata » dalle tessere minuscole occupavano solamente dati posti della casa, i posti di lusso. Erano questi il « ta-

blinum », il « triclinium » e l' « esedra ». Anche ragioni artistiche consigliavano quei posti, in modo speciale il « tablinum », che è il vano centrale di passaggio dell' atrio al peristilio o giardino loggiato. Giacchè il mosaico per risplendere in tutta la sua bellezza ha bisogno di due luci: una obliqua di fronte all' osservatore che faccia brillare di riflessi le diverse faccette delle tessere marmoree e dia vita e moto alle trasparenze delle paste vitree bleu e verdi nelle figure marine; l'altra dall'alto a tergo che attenui la prima ed illumini la coloristica del quadro. Queste due luci godeva il pavimento del tablinum: luce viva e movimentata di fronte attraverso i cespugli e gli zampilli d'acqua del peristilio, l'altra calma e forte dall' « oculus » dell'impluvio dell'atrio. Così il quadro musivo del tablinum senza perdere il suo effetto coloristico guadagnava senso di vita e di moto e dava all'arte musiva il suo vero valore ed il suo massimo splendore. E' questa la ragione per cui i mosaici sequestrati nei nostri musei ci appaiono freddi e rozzi: fu un errore generale che deturpò questo prodotto incomparabile d'un'arte che non rivisse. Lasciate i mosaici per quanto è possibile al loro posto al contatto con l'umidità della terra, illuminateli bene, non livellate le faccette, non coprite le fughe e sopratutto non verniciateli velando lo svariato riflesso delle singole tessere. Traspor-

tando un mosaico antico al primo o secondo piano d'un museo, o inchiodandolo come un ladro ad una nuda parete, noi condanniamo all'oblio ed alla morte un'arte che mai ancora fu vagliata a sufficienza. Se i direttori dei nostri musei archeologici fossero meno pedanti e più artisti...

Quantunque la vita pubblica e privata di Aquileia, in seguito alla posizione della città quale colonia militare ai confini dell'Italia civilizzata e le sue continue relazioni con la capitale, fosse necessariamente improntata ai modelli di questa, pure esistono fondate ragioni per negare a Roma la paternità stilistica della tecnica musiva aquileiese. Già, neppur Roma può vantare una tecnica ed uno stile proprii nella sua arte musiva, o diciamo meglio: sono troppo pochi i suoi mosaici antichi a noi rimasti per concederci uno studio profondo e poter riconoscere il presunto stile romano, con tutto il rispetto alla romanofilia del prof. Wickhoff.

Poichè, qualora noi esaminiamo attentamente i mosaici dell'impero ed anche i pochi ad esso anteriori, due caratteristiche speciali di quell'arte ci danno facilmente nell'occhio. Primo: la tecnica del mosaico, cominciando da quelli antichissimi di Delos e Olimpia fino ai pavimenti delle basiliche cristiane di Aquileia e dell'Africa al principio del IV secolo, dimostra un tenace conservatorismo quale nessun'arte ornamentale di quei floridi

tempi dell'ellenismo può vantare. Forme e motivi ornamentali si ripetono ovunque, di secolo in secolo, a Roma come nelle colonie del Sud e del Nord. Secondo: questi motivi ornamentali sono proprii dell'ornamentazione musiva, quasi mai adottati dalla pittura parietale, motivi che i primi mosaicisti tolsero più facilmente dall'ornamentica architettonica dello stile dorico-italico, che dalla pittura vascolare o da altra qualsiasi. Da queste considerazioni si può arrivare quindi alla conclusione che il mosaico antico forma un capitolo a sè nell'archeologia dell'arte, degno d'uno studio separato, e che voler assegnargli una remotissima e nebulosa fede di nascita orientale, come fin'ora fu fatto, non significa altro che riconoscere le difficoltà dell'investigazione e velarne l'ignoranza con uno specioso manto di verità più credute che dimostrate.

In questi momenti solenni di risveglio nazionale, basti sapere che se fu un genio il primo maestro mosaicista, questo genio non visse in Oriente ma a noi molto più vicino, in terra italica, figlio della greca civiltà nelle colonie della Magna Graecia, *in Sicilia*.

Da questo emporio di bellezze e di forme partirono i mosaicisti fino alla corte alessandrina de' Tolomei, poi a Pergamo, poi a Roma, quindi in Africa e nell'alta Italia, in Aquileia, portando seco i modelli tradizionali della loro scuola per

l'ornamentica, assorbendo ovunque nuovi motivi di forma e coloristica figurale.

Così il fregio della doppia corda sui nostri mosaici d'Aquileia (Tav. I e V) richiamandoci alle origini dello stile dorico-siculo di Metaponto e di Selinunte ci apre la via alla conoscenza del mosaico romano; oggi appena noi possiamo accettare questo attributo di *romano* senza restrizioni mentali.

Per nascere l'arte musiva avea bisogno che Fidia e Apelle avessero creato le forme perfette, che l'architettura greca avesse portato a compimento i motivi ornamentali e che la coscienza di popoli forti avesse creato il loro benessere ed il loro senso estetico. E Roma, erede di tanto patrimonio, si fe' scolara dei vinti e divenne maestra del mondo intero.

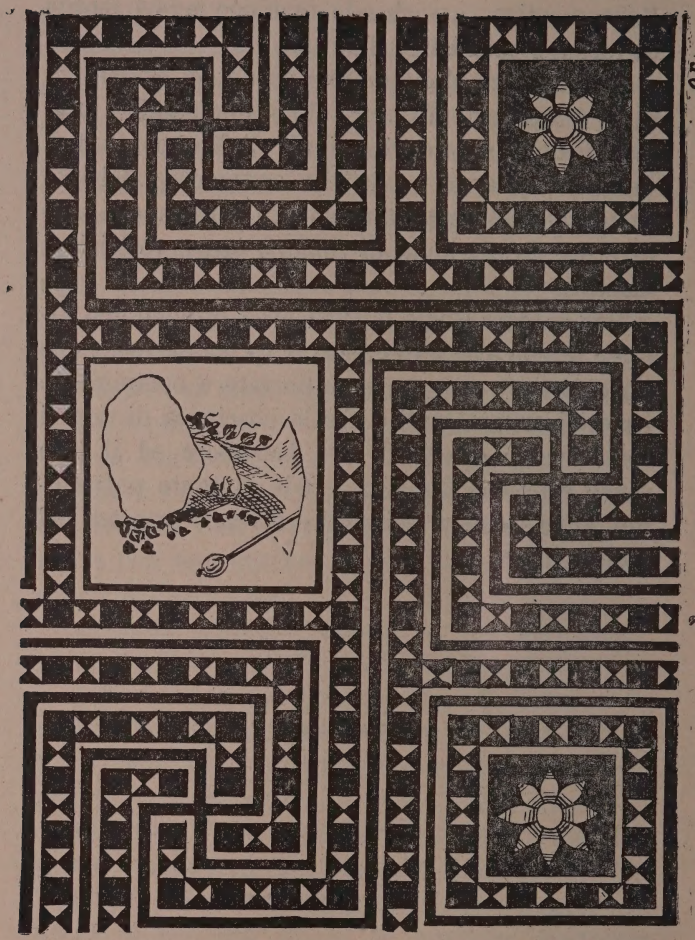


Fig. 4. — Pavimento d'un triclinio aquileiese in mosaico geometrico bianco-nero; emblema con la testa di Bacco. (fondo Ritter-Monastero).

IV

I MOSAICI DI AQUILEIA

a) *Precostantiniani (sec. II e III)*

Circa settant'anni fa in un campo a Nord della basilica di Aquileia si scoprì il prezioso mosaico del *Ratto d'Europa* (Tav. I, II, III e IV). E' un colossale emblema di metri 2.15×2.50: le tessere del « vermiculatum » a fughe irregolari misurano in media 5 mmq. E' tutto lavorato con pietruzze calcaree d'infinite varietà di tinta, quali ce le forniscono i variopinti letti dei nostri torrenti friulani, eccezion fatta pel fondo marino del quadro per cui l'artista adoperò paste vitree turchine e verdi. Il quadro figura il toro olimpico con la coda di mostro marino che regge amorosamente sul groppone la rapita *Europa* trasportandola oltre il mare verso la nuova terra che Imene segna volando innanzi e guidando con redini fiorite. Al passaggio di Giove fan festa

i delfini del mare ed un tritone fa scorta di onore [1]).

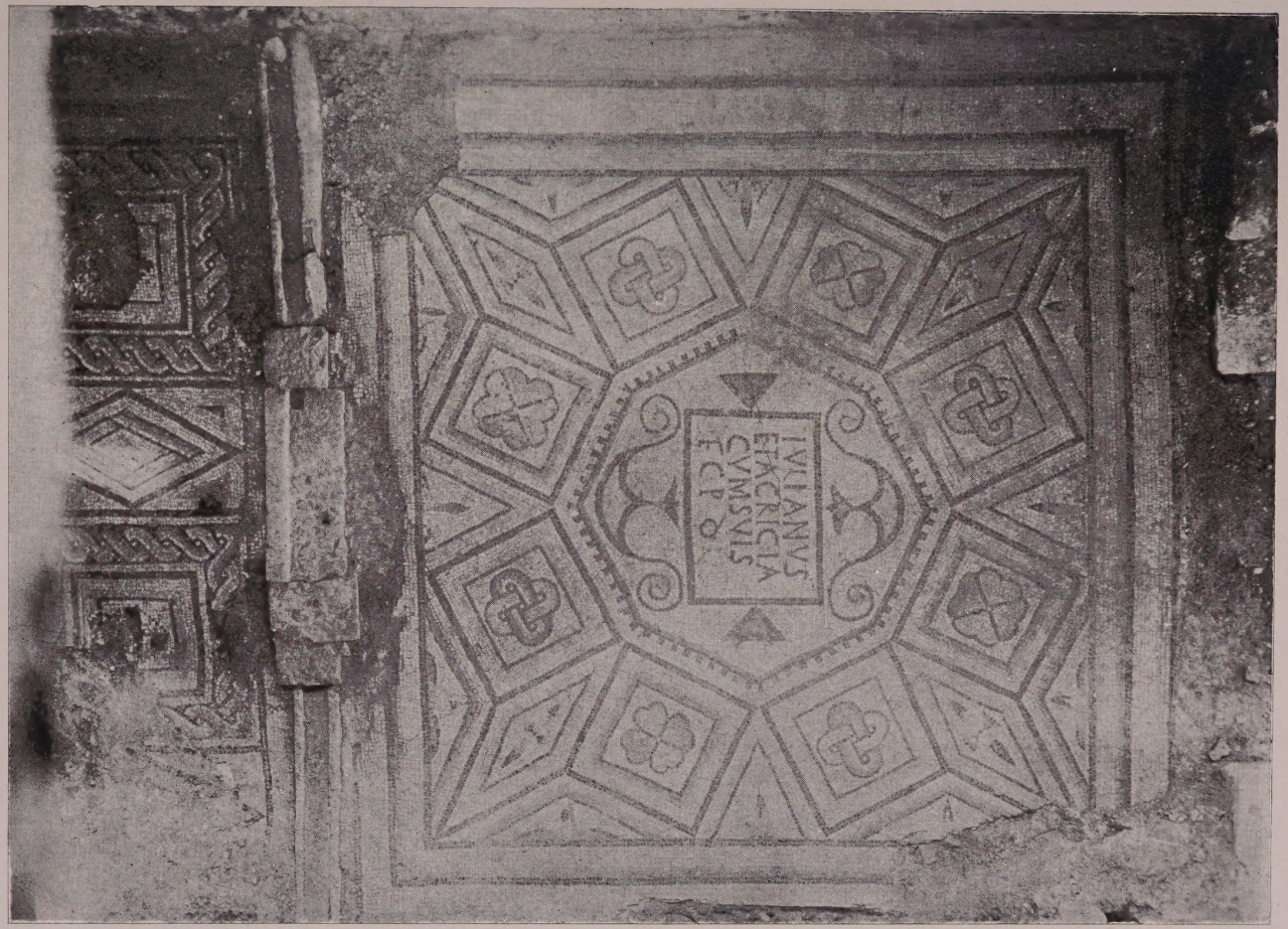
La bellezza di questo quadro, l'arte finissima del mosaico, il concetto, la disposizione delle figure, la coloristica, l'intreccio delle tinte, tutto fanno sì che il *Ratto d'Europa* possa degnamente gareggiare con la *Battaglia d'Alessandro* di Pompei. Ma disgraziatamente fu scoperto troppo presto: furono i soldati croati che, da fossori improvvisati, lo levarono dallo scavo; e quando il conte Cassis lo donava al museo archeologico d'Aquileia non erano che frammenti. Se ora ci son ridonate le parti principali delle figure lo dobbiamo alla paziente cura dell'assistente sig. Giacomo Pozzar, che ricompose i pezzi maggiori.

Di speciale interesse archeologico è la cornice: motivo ornamentale proprio delle tradizioni dei mosaicisti riproducente esattamente nel doppio cordone e nel torus in rilievo la nota ed anti-

---

1) Il prof. Jahn, che potè vedere il mosaico prima della sua rovina, lo riprodusse a colori nel 1870. Il suo litografo però lasciò alquanto a desiderare nella precisione, modificò a talento le proporzioni ed anche le forme cercando di *fare* un bel quadro moderno anzichè una riproduzione fedele del mosaico antico.

Si confronti la riproduzione dell'Jahn (Tav. I) con la mia ricostruzione (Tav. II), quest'ultima eseguita sulla base di riproduzioni fotografiche dei frammenti maggiori che si trovano ora nel laboratorio del Museo archeologico di Aquileia.



Epigrafe commemorativa dei donatori (TVLIANVS ET ACRICIA CVM SVIS *Fecerunt Centum Pedes*)

Parte dell'abside della basilica sul fondo Tullio. (*ricoperta in loco*)

chissima antefissa di terracotta policromata dell'architettura dorico-italica.

Opera della stessa scuola se non già del medesimo artista è un altro pavimento d'un triclinio aquileiese conservato ora nel museo: ripete il noto motivo dell'*asarôton* [1], cioè riproduce il pavimento d'una sala da pranzo con tutti i residui del banchetto. (Tav. V *a* e *b*). Rinomato è l'*asarôton* del museo Lateranense: questo di Aquileia, in proporzioni più ampie, svolge il motivo con direttive più artistiche. Non è una semplice raccolta di spazzature; è invece una geniale natura morta fra mirabili intrecci di foglie di vite riprodotte con tanta naturalezza, tanta forza d'espressione e tanta arte coloristica da far scuola ai migliori realisti del quattrocento. Ed anche queste foglie corrispondono perfettamente al tema di natura morta: già dal frammento conservato nel museo aquileiese e che la mia fotografia riproduce, si capisce che il ramo nella sua struttura e nella sua posizione ha bensì uno scopo ornamentale corrispondente al fregio della cornice, mentre invece le grandi foglie appartengono già alla natura del quadro: sono foglie appassite, senza umor vitale, alcune già ingiallite, altre ancora verdognole, olivastre, tutte però

1) Parola greca, ΑΣΑΡΩΤΟΝ, che vuol dire *non scopato*.

stese morte al suolo. L'artista che seppe dare tanto rilievo agli oggetti attorno ed al ramo stesso, volle evidentemente ottenere nelle foglie l'illusione perfetta dell'*asarôton*, e ciò senza cadere nel triviale. Qui invece, come anche nella testa del pesce, pose uno studio speciale alla coloristica, arrivando coi poveri mezzi che la tecnica del mosaico marmoreo poteva offrirgli, a combinazioni di tinte tanto ardite e tanto impressionistiche, quali si permisero appena i pittori moderni. Queste semplici foglie di vite rappresentano il capolavoro dell'arte musiva romana e della coloristica antica. Scorgendo sopra un pavimento musivo del II secolo tanto lusso d'arte e tanta raffinatezza tecnica io non oso immaginarmi la perfezione delle tavole, dei tappeti e dei quadri di quel secolo d'oro, ove al lusso di Roma imperiale accoppiavasi mirabilmente il genio dell'Ellade, alla potenza romana l'esperienza tecnica di quattro secoli d'ellenismo inimitabilmente grande, mirabilmente fecondo.

Quella stessa mano d'artista che seppe da un conglomerato di pietruzze, tolte dal letto del fiume e dai rifiuti dei marmorarii, produrre opera tale di pensiero e di forma, si manifestò anche nel grande quadro d'*Europa*. Il fregio della cornice è identico ad entrambi sì in grandezza, che in forma e tecnica. E la padronanza assoluta sui valori coloristici non lo abbandonò specialmente

nella testa del toro olimpico che risponde tanto bene al « pio bove » di Carducci, e nella testa del Tritone cogli umidi capelli spioventi viscidi di melma ed alghe marine. (Tav. III e IV). Disgraziatamente poco o nulla ci è rimasto della lunga barba. L'artista tentò anche il tema della trasparenza dell'acqua e vi riuscì: il braccio destro del Tritone riposa in movimento di nuoto sopra il suo fedele delfino; attraverso le onde lo si vede a tratti ma è un braccio quasi di donna, pallido, che fa contrasto con la pelle bruciacchiata del petto: è il verde marino che lo ha scolorito. Oltre che nella trasparenza dell'acqua l'artista riuscì anche nella riproduzione della rifrazione dei raggi attraverso l'acqua; si osservi l'indice della mano destra del Tritone: la linea continuata del braccio è spezzata.

Io non credo quindi d'esagerare se oso affermare che questi due mosaici aquileiesi, il *Ratto d'Europa* ed il pavimento *asarôton*, vanno annoverati fra i più importanti monumenti che l'Italia possegga per lo studio dell'arte musiva e della pittura antica.

Vicino a questi due capolavori del mosaico romano mi piacque illustrare anche un piccolo frammento d'una soglia: è l'estremo destro d'un piccolo ramo di papaveri, su fondo nero, incorniciato da una larga fascia bianca. (Tav. VI). Qui non si può ammirare la perfezione tecnica de' primi mosaici: resta però mirabile l'arditezza tradizionale nella coloritura. Siamo in piena « Secession »: non c'è più ombra di realismo del classico periodo; le tinte delle foglie e dei fiori si confondono in una indefinibile omogeneità sì da farci quasi pregustare le belle miniature gotiche del trecento.

Centinaia di metri quadrati di pavimenti di minor valore artistico coprono ancora le logge del museo di Aquileia o giacciono ancora sotterra aspettando l'amica mano che li sollevi e li tolga all'oblio. Sono quasi tutti a disegni geometrici, lavori comuni a tutta la tecnica musiva romana. Menzione speciale meritano però alcuni, poichè oltre al comune fondo geometrico conservano nel centro *emblemata* di pregio. Di questi uno è sepolto ancora fra i fabbricati della tenuta Ritter a Monastero alle porte di Aquileia. Nel centro d'un labirinto di greche e clessidre bicrome e fra

quattro rosoni architettonici c'è un finissimo emblema, purtroppo frammentario: la testa di Bacco, col tirso e con la corona d'edera, e con caratteri fisionomici prettamente romani. Questo mosaico fu senza dubbio un pavimento tricliniare. (Fig. 4).

Un altro mosaico, di minori dimensioni, ma perfettamente conservato, riposa ora in una sala del museo. E' bicromo bianco-nero con due emblemi di poco pregio, un pavone ed una grillotalpa, entrambi debolmente policromati. (Tav. VII).

Esso ha una sola fortuna, quella di portare scritto sopra al pavone la firma del mosaicista un po' vanaglorioso: LUCIUS CEIUS. Il doppio fronte del mosaico m'induce a classificarlo fra i mosaici d'un « tablinum ». Sui pretesi valori simbolici del pavone e della grillotalpa non voglio entrare in discussione.

Migliore di questi è un pavimento musivo scoperto l'anno scorso in una vigna delle Marignane, località rurale fra Aquileia e Terzo. (Tav. VIII). Il lavoro tradisce una tecnica fine, le tessere sono piccolissime, i colori vivaci e belli. Sono due sale di villa romana: una a disegni geometrici ondulati ed annodati con intrecci, l'altra fra una bella incorniciatura a tre ordini (d'origine architettonica) racchiude un centro tutto ripieno di ramificazioni d'acanto del periodo antoniniano. Questi due mosaici che formano un complesso di circa

cento metri quadrati e sono due splendidi modelli dello stile figurato-semplice giacciono ancora al loro posto, e noi vogliamo sperare che il proprietario sig. G. Candussi di Romans, bel tipo di patriota, vorrà agevolare al R. ministero il compito della conservazione di sì bel monumento.

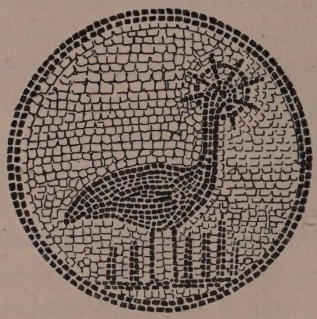


Fig. 5 — *L'araba Fenice*, mosaico cristiano, simbolo dell'immortalità. (Museo d'Aquilea).

b) *Postcostantiniani (sec. IV e V)*

In un centro come Aquileia, dove l'arte del mosaico godeva feconda fioritura e nobile interessamento, era naturale che i cristiani adottassero questa tecnica di pavimentazione per le loro ampie sale di riunione, che divennero poi locali rituali e case di Dio. Essi avevano bisogno di am-

bienti vasti senza ingombro di mobilio: la necessità quindi d'un'ornamentazione pavimentale sorgeva da sè in un popolo nato e cresciuto fra il lusso e gli splendori dell'arte romana. Però quando la nuova fede aveva guadagnato solido piede e per il numero grande de' suoi adepti non bastavano le sale delle case private e quindi s'imponeva il bisogno di proprie costruzioni per l' « ecclesia fratrum », la civiltà ellenistico-romana aveva già cessato di creare: la nuova fede aveva bisogno di nuovi modelli d'arte per esprimere i nuovi concetti astratti; ma allora ci si accorse che tutta l'arte romana dal II secolo in poi non aveva fatto altro che rosicchiare parassitariamente attorno all'immenso arsenale delle creazioni dell'ellenismo: il genio creatore non viveva più. Se l'oro degl'imperatori non poteva farlo risorgere, tanto meno esso poteva rinascere nell'umile casa del cristiano: il dilettantismo adrianeo lo aveva ucciso, ucciso per sempre.

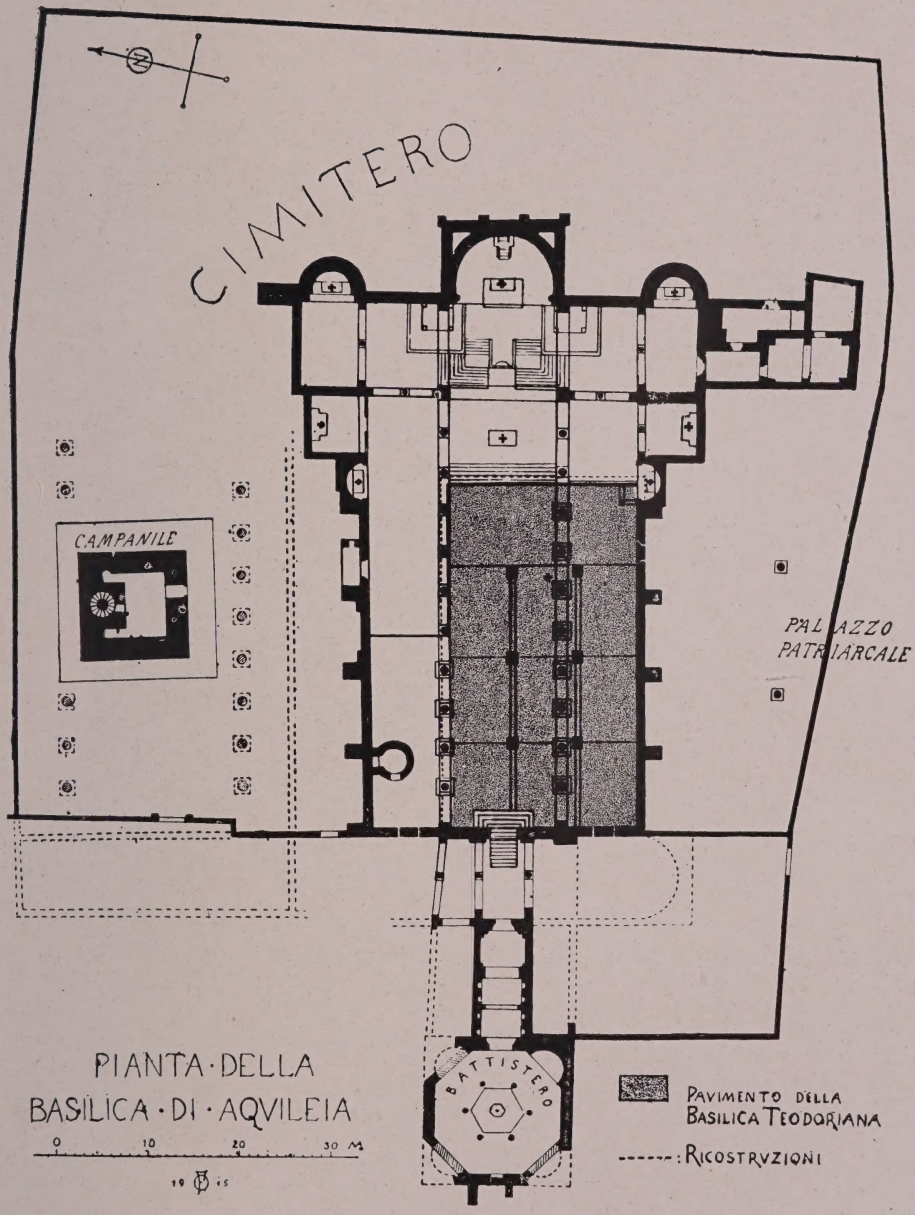
Così l'arte cristiana ricorse essa pure ai modelli antichi: li purificò, li adattò ai nuovi concetti e con l'aiuto del simbolismo dando loro valore didattico ne velò il primitivo valore pagano. Così se il distacco dal paganesimo era completo nei concetti morali, l'arte poteva renderlo meno sentito e quindi meno doloroso.

Le maggiori aree musive che tuttora si ammirano in Aquileia sono d'epoca cristiana, cioè i pa-

vimenti delle vaste ed antiche basiliche, di cui alcuni ci son conservati quasi completamente. All'età della pace costantiniana lo sviluppo della città era al suo massimo splendore. Gl'imperatori avevano ivi il loro palazzo: ivi abitò a lungo Diocleziano prima di rifugiarsi a Spalato: in Aquileia celebrò Costantino le sue nozze. Cessate le persecuzioni i cristiani aquileiesi, che contavano già la maggioranza della popolazione, si diedero subito alla costruzione delle basiliche nei varî punti della città. Ogni famiglia volle portare il suo contributo alla fabbrica della casa di Dio ed i pavimenti a noi rimasti ci attestano lo zelo ed anche un po' la vanagloria di quei fedeli, che donando alla chiesa cento piedi di pavimento musivo vollero in esso eternato *aere perennius* il loro nome od il loro ritratto.

Oggi noi ancora sappiamo i nomi di alcuni dei donatori. In una targa ansata al posto dell'emblema d'un mosaico geometrico in una cameretta presbiterale leggonsi i nomi IULIANUS ET ACRICIA CUM SUIS F*ecerunt* C*entum* P*edes*, cioè marito e moglie in unione ai loro di famiglia fecero a proprie spese cento piedi quadrati di pavimento (Tav. X). Presso a questa cameretta ve n'è un'altra donata da un tale MAXENTIUS CVM... *suis fecit pedes centum*. Altrove su di un ampio e rozzo mosaico leggonsi altre memorie: URSUS CVM SUIS F. P. C., *Chrys*ANTIVS ET AGRIPPINA

La basilica



PIANTA · DELLA
BASILICA · DI · AQVILEIA

0 10 20 30 M

CUM SUIS F. P. C., EUTICIUS CUM SUIS *fecit pedes* XXXIII. Queste targhe furono tolte e si conservano ora isolatamente nel museo. La tecnica rozza di questi mosaici a tessere grosse, a due colori soltanto, tradisce l'epoca tarda: fine del IV e principio del V secolo.

Di fronte però a questi mosaici tardi brillano in Aquileia tre preziosi pavimenti basilicali della prima metà del IV secolo, del tempo quindi più glorioso di Aquileia: sono la basilica sul fondo Tullio verso Belvedere, visitata appena a metà . . . . . per non compromettere la sicurezza d'una stalla, la basilica teodoriana al posto della basilica parrocchiale, ora tutta scoperta e lodevolmente conservata ed un'altra basilica, o atrio loggiato, allato e parallela a questa, sotto il campanile odierno e sotto il cimitero, visitata a tratti ed incompletamente. I pavimenti di queste tre basiliche raggiungono un'area complessiva di oltre due mila metri quadrati.

La tecnica, s'è un po' rozza data la grande vastità degli ambienti, mostra nondimeno le tradizioni classiche dell'arte. Il grande vano dell'abside della basilica Tullio 1) è tutto coperto di sva-

1) Questa basilica trovasi a Sud della città, a destra della via Belvedere. È lunga 65 metri, larga al transetto 45, le tre navate di 12.80 e 6.50. Notevole la vastità dell'abside descritta con un diametro di oltre 22 metri; (750 mq. di pavimento musivo; quindi 300 mq. più vasta di quella di S. Pietro vecchio al Vaticano).

riate ramificazioni di vite che racchiudono nei loro graziosi intrecci diverse figure d'animali simbolici, pecorelle, uccelli, cestellini pendenti dai rami, ecc., ed uno splendido pavone, che conservato bene forma ora uno dei migliori quadri del museo, ove venne trasportato (Tav. XI, XIII). I riflessi metallici delle penne bleu e verdi sono ottenuti con tessere di paste vitree. Con le stesse son fatte pure le epigrafi in ricordo dei donatori, con nome e numero di piedi. Al pavimento di questa basilica apparteneva anche un emblema rotondo dell'araba Fenice, simbolo dell'immortalità (p. 54). Da questo simbolo, tolto dalle teorie orientali dei misteri pagani, nacque poi il simbolo del pavone, considerato anch'esso quale simbolo d'immortalità e che si riscontra dappertutto nei monumenti della Chiesa antica.

III Importanza maggiore per la loro estensione e per valore archeologico sono i mosaici del pavimento della basilica teodoriana sull'area della basilica parrocchiale d'oggi. Questo meraviglioso pavimento (che misura quasi mille metri quadrati) venne scoperto alcuni anni fa, quando per prosciugare i muri della basilica si procedette a lavori di scolo alle fondazioni. La basilica che ora si ammira è, salvo pochi ristauri del sec. XIV, la costruzione del patriarca Popone (1019-1042), da lui solennemente consacrata il 31 luglio del 1031. Ad un metro sotto il pavimento di questa si trovò

quello della basilica primitiva; l'orientazione delle due costruzioni è la stessa, anzi i muri Sud ed Ovest della seconda sorgono sui ruderi stessi del primo fabbricato proseguendo poi oltre i limiti dell'antica basilica che era circa d'un terzo minore. (Tav. XII).

Dalla pianta che pubblichiamo a pag. 56-57 si comprende la forma della basilica primitiva, compresa nell' edificio poponiano. Era un vano quadrangolare, a tre navatelle eguali, senz'absidi, divise da tre pilastri per parte. Il nartèce, più largo della facciata, comunicava con un edificio a tre vani, di cui ci è rimasto il mediano ed era la scuola dei catecumeni che si preparavano a ricevere il battesimo, che veniva in fine loro conferito per immersione lì presso in un battistero in forma di vasca esagonale a gradini concentrici. Il contrasto architettonico di questa vasca in un ambiente ottagonale si spiega col fatto che questo vano era una costruzione anteriore all'uso cristiano, forse un tempio pagano del II secolo. Oggi ancora vive nel popolo la denominazione di quei fabbricati come « chiesa dei pagani ».

Scavi praticati dal conte Lanckoronski dimostrarono l'antichità di quei fabbricati e portarono a luce, nei pressi, diversi strati di pavimenti musivi (Tav. XIII, *b*), segni evidenti di diverse costruzioni in epoche successive. Simile risultato diedero gli scavi nel cimitero presso la base del campanile,

come dirò appresso. La parte oscura sulla pianta designa il pavimento e l'area della basilica primitiva. (Tav. XIV e XV).

Questa misurava metri 37×21; cancelli marmorei chiudevano il transetto orientale dal restante della basilica. Il pavimento è tutto in mosaico, opera d'artisti aquileiesi nei primi anni del secolo IV. Un'epigrafe innestata a lavoro compiuto ci assicura la datazione del monumento:

THEODORE . FEL*ix*
*a*DIVVANTE . DEO
OMNIPOTENTE . ET
POEMNIO CAELITVS . TIBI
*tra*DITVM . OMNIA
*b*AEATE . FECISTI . ET
GLORIOSE . DEDICAS
TI

che dice: *Teodoro* (*sei*) *felice* (*poichè*) *con l'aiuto di Dio onnipotente e del gregge da Dio a te affidato hai compiuto tutto beatamente e gloriosamente hai dedicato.* (Tav. XVI). Il vescovo Teodoro resse la chiesa aquileiese al tempo della pace costantiniana (308-320?); la sua epigrafe commemorativa della dedicazione, poste-

riore al pavimento, ci fornisce quindi il « terminus ad quem ».

La disposizione dei quadri secondo un piano unico, il materiale delle tessere e la tecnica del mosaico ci provano che il lavoro venne eseguito in breve tempo, da diversi operai d'una stessa officina e con l'aiuto pecuniario di molti oblatori che vollero eternarsi in effigie nei medaglioni della navata principale (Tav. XIV e XIX). Il primo riparto delle tre navate fino al pilastro, formando il transetto riservato al clero (ΚΛΗΡΟΣ = scelto, segregato), è ornato anche nel pavimento da un unico quadro (scene di Giona), mentre invece il rimanente vano pei fedeli, in relazione al piano architettonico, è diviso in nove scompartimenti eguali incorniciati da un elegante fregio floreale uniforme, che fatto il giro attorno a tutto il pavimento, lo ripassa cinque volte incrociandosi alle basi dei pilastri.

La tecnica del mosaico presa nei suoi particolari non è delle più raffinate: la vastità dell'area, la celerità del lavoro, la penuria di mezzi finanziarî e quindi quella della varietà di tinte per le ombreggiature ed infine anche la decadenza dell'arte in un genere nuovo di decorazione giustificano il pensiero dell'artista rivolto con maggior cura a dare un'impressione generale artisticamente gradevole ed omogenea, corrispondente all'architettura, che non a dare particolari ed em-

blemi con artificiosa raffinatezza, ciò che avrebbe necessariamente spezzato l'unità del monumento. Poichè lavorare tutto un vano così vasto con la tecnica finissima usata nel laboratorio per i piccoli emblemi trasportabili sarebbe stato contrario alle tradizioni antiche dell'arte della pavimentazione musiva ed impossibile all'attuazione pratica, nonchè uno sperpero inutile per un pavimento destinato all'uso costante del pubblico.

Mentre invece l'unità di stile e la perfetta corrispondenza di tutto l'insieme con le linee architettoniche formano proprio il vanto del grande periodo basilicale, vanto cui non volle rinunciare il nostro mosaicista aquileiese. Egli seppe saggiamente conservare il senso dell'unità nella forma e nello stile senza per questo peccare di monotonia. Dei nove quadri che formano il vano basilicale non ce n'è uno eguale all'altro: disegno geometrico, fregi, incorniciature, medaglioni figurati non si ripetono mai. Considerandoli separatamente questi nove quadri potrebbero sembrare i pavimenti riuniti di nove camerette: eppure nella veduta generale appare luminosa l'unità di concetto.

Ogni uno di questi nove scompartimenti è suddiviso quasi geometricamente in rombi, quadri, romboidi, medaglioni rotondi, elittici, lenticolari, trapezoidi ecc. mediante cornici, alcune in finto rilievo, varie anch'esse in ogni scompartimento, cioè cordoncini, ovoli, dentelli, sì da riprodurre

cassettoni di stucco dei soffitti (Tav. XVII, *b*, XVIII b), oppure con semplici linee nere e piane d'effetto puramente geometrico ornamentale (Tavole XIX e XX). I medaglioni ed i fondi delle cassette ottenuti dalle linee geometriche contengono tutti qualche disegno figurale corrispondente all'insieme: simboli cristiani (il buon pastore, il cervo, il pesce, il pavone, il gallo ecc.), animali domestici e selvatici, uccelli su ramoscelli, simboli eucaristici (il pesce, ΙΧΘΥΣ-Cristo, che porta il cestello di pane e vino), ecc., ed infine molti ritratti di fondatori ed oblatori, maschili e femminili. Dei nove riquadri occupa il posto sacro, al posto dell'altare di cui si scorgono ancora le tracce, il primo della navata centrale ai cancelli del transetto: esso porta simboli eucaristici (Tav. XX a); gli scompartimenti delle navate laterali in prossimità del transetto contengono entrambi figure di animali (Tav. XVII *b*). Il secondo della navata centrale è diviso in tanti medaglioni rotondi; in questi veggonsi le personificazioni delle quattro stagioni e molti ritratti di oblatori (Tav. XIX). Nella navata di destra, nel fondo dei cassettoni, la figura del buon Pastore con pecorelle e siringa pastorale, un cervo, un'antilope e piccoli simboli eucaristici (Tav. XVII *b*, XVIII); nella navata di sinistra un grazioso intreccio ornamentale geometrico e negli ottagoni maggiori alcuni ritratti o disegni geometrici, croci d'intreccio, rosette, qualche uccello e

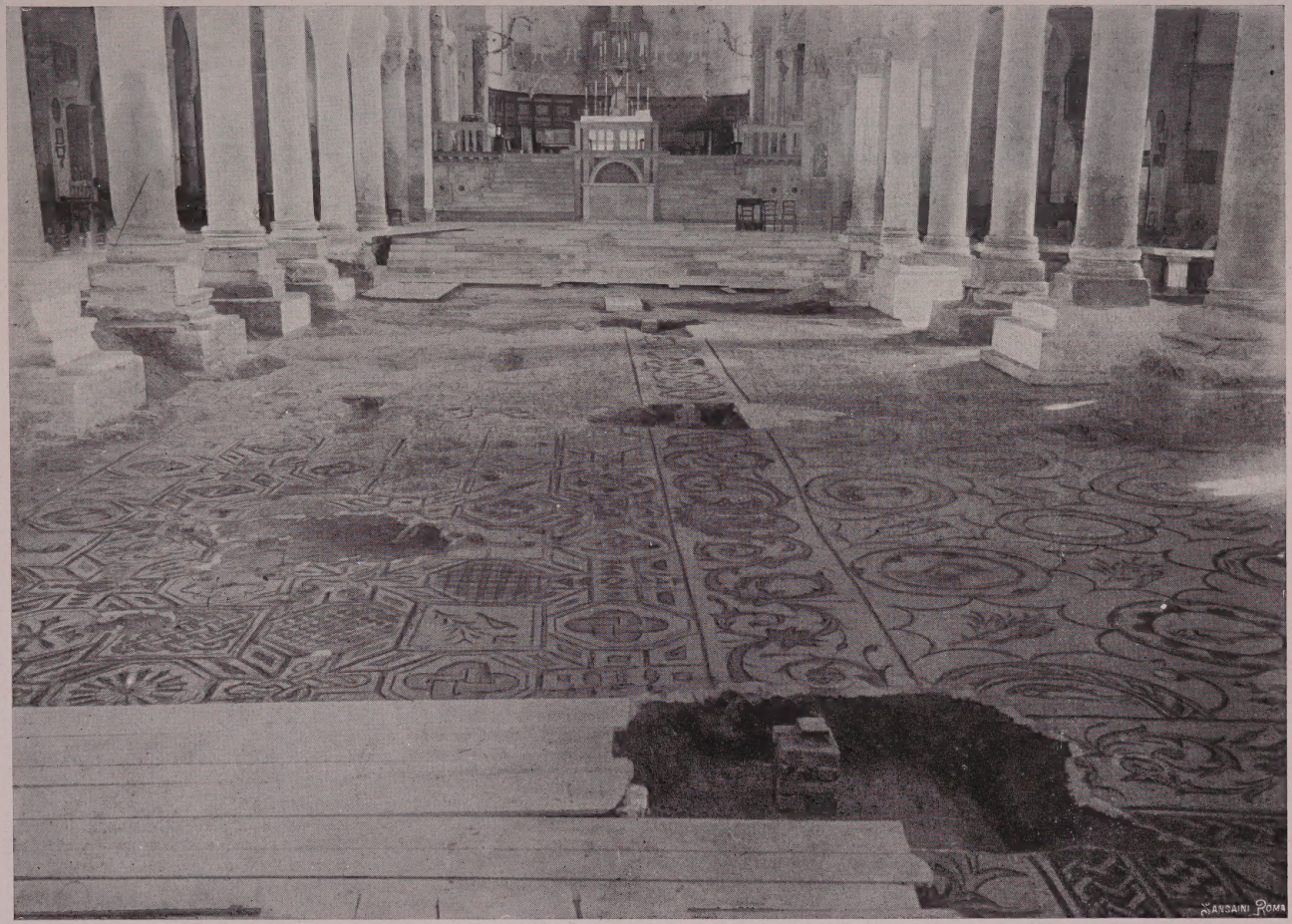
diversi nodi. I tre ultimi scompartimenti, presso l'ingresso dalle tre porte del nartèce, contengono quasi unicamente disegni geometrici con rari motivi figurali, fra cui però uno bellissimo, il noto motivo antico del gallo in lotta con la tartaruga, (vedi l'iniziale a pag. 7), e presso la porta della navata di destra una riproduzione schematica dello spirito infernale, una brutta testa umana, rivolta verso l'uscita, messa lì o in senso apotropeico oppure quale minaccia contro i peccatori occulti che osassero penetrare nel tempio.

Tutto il transetto, come dissi, è occupato da un quadro solo: è una scena marina con un'infinità di pesci a fior d'acqua e molti amorini pescatori ritratti nelle loro pose infantili con grande capacità artistica che ci ricordano gli amorini della casa dei Vettii di Pompei. (Tav. XVI *b* e XVII *a*).

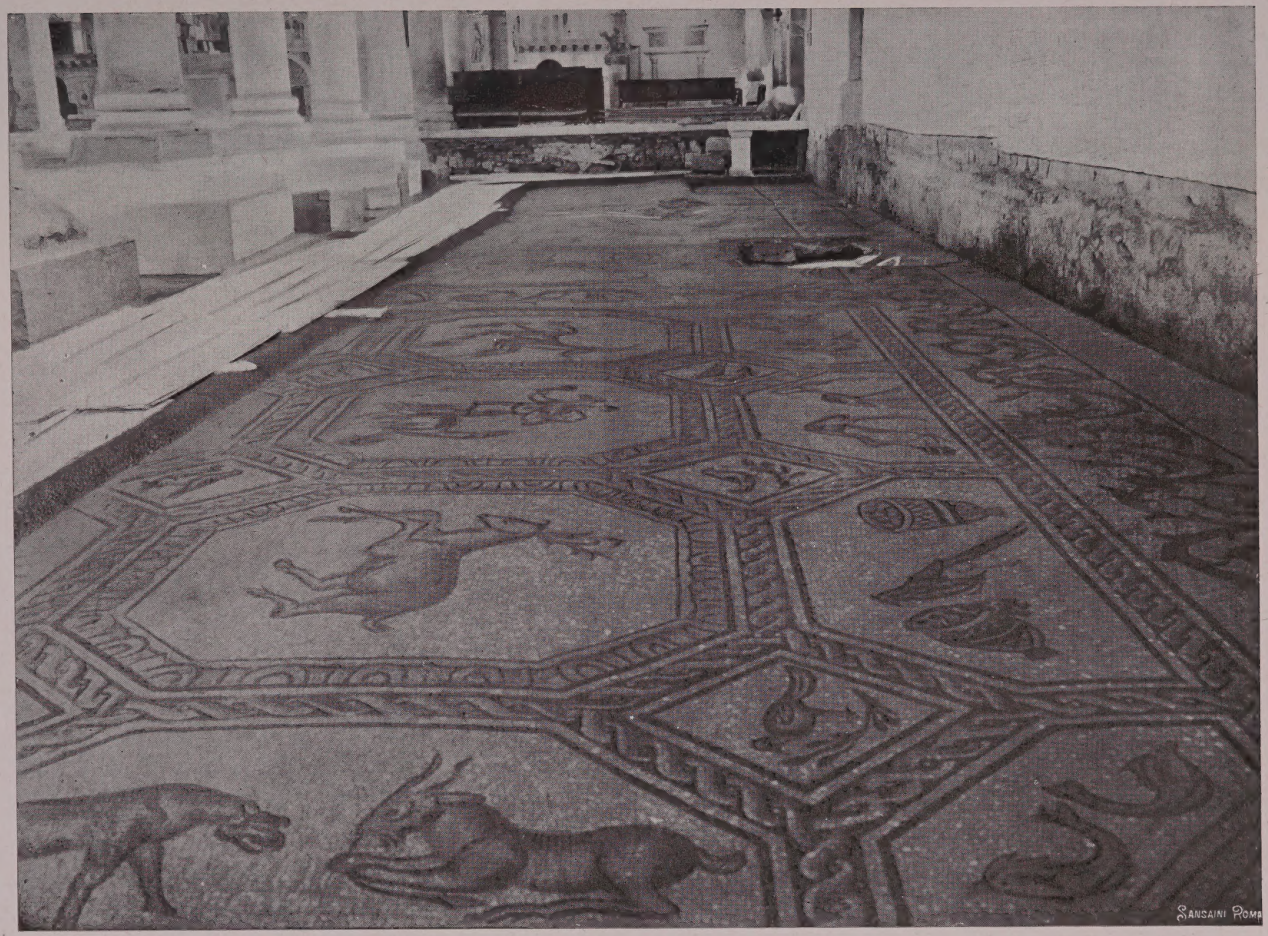
E' una scena perfettamente classica, senonchè viene cristianizzata un po' dall'innesto forzoso di tre scene tolte dalla vita del profeta Giona, simbolo del Redentore e della sua risurrezione, riprodotte nelle forme tradizionali della pittura cemeteriale cristiana, cioè: Giona gettato in mare e divorato dal mostro marino, poi rigettato a terra ed infine il profeta che riposa sotto la pergola. Il visibile contrasto estetico di queste tre poverissime figure con la magnificenza del resto della scena marina tradisce l'incapacità creativa degli artisti del IV secolo: per gli amorini, i pesci e per le

– *a* –
Pavone
dell'abside della basilica Tullio.
(Museo)

– *b* –
Frammento dell'atrio della basilica teodoriana.
(ricoperto)



Pavimento delle navate principale e sinistra *della basilica antica nella navata principale della basilica esistente. (Vedi lungo il fregio le lacune al posto dei tre pilastri; più avanti la lapide segna la tomba di Papone).*



Pavimento della navata destra. *(La parte inferiore della parete, con dipinti a fresco, è della costruzione primitiva).*

a – Epigrafe di Teodoro *nel transetto della basilica.*

b – Scena marina e episodi biblici (*Giona*) *nel transetto della basilica.*

barchette il nostro mosaicista aveva conosciuto, studiato ed anche elaborato molti modelli di tempi migliori, mentre invece per le scene di Giona altro non conosceva che i modelli cemeteriali romani. Volendo e dovendo cristianizzare la scena pagana egli piglia questi tre modelli e te li caccia lì in mezzo all'acqua, come farebbe un bambino d'oggi con una calcografia; e dovendo poi creare della terraferma per il corpo di Giona, fa due cose indefinibili che rassomigliano più presto a zattere che ad isole in mezzo all'acqua. Si ammirino invece le graziose barchette degli amorini, il loro riflesso nell'acqua, e si vedrà l'enorme contrasto. Oltre a quelle interpolazioni questa scena dovette soffrire anche l'innesto, per la storia desideratissimo, dell'epigrafe dedicatoria al vescovo Teodoro. L'orientazione di quest'epigrafe, posta sotto l'arco della navatella di destra, e la sua fattura dimostrano che venne inserita a lavoro compiuto in ricordo della consacrazione della basilica non dopo il 320.

La bella fortuna di averci conservato questo grandioso pavimento musivo dei primi anni della libertà costantiniana, di quel periodo tanto monco e tanto importante per lo studio dell'arte medioevale, la dobbiamo al feroce Attila, *flagellum Dei*, che dopo la disfatta di Chalons si vendicava distruggendo completamente la città di Aquileia, ultimo baluardo romano contro l'invasione barba-

rica. Come e quando risorgesse la basilica prima della ricostruzione poponiana non ci è dato sapere con precisione: certo però si è che il suo pavimento non venne più toccato fino a Popone che v'infisse le basi delle colonne per la navata destra della sua basilica.

A sinistra della basilica Teodoriana, ancora nella navata sinistra della costruzione Poponiana, a livelli differenti si trovarono avanzi di pavimenti musivi appartenenti a vani laterali della basilica, come il corridoio a decorazione geometrica della Tav. XX b, ed anche a costruzioni profane, anteriori all'èra cristiana del luogo. Questi vani, non delimitati dai muri basilicali, formano corpo con l'ampia costruzione rinvenuta nei brevi scavi operati sotto il cimitero alla base del campanile. La pianta a pag. 56-57 segna quella costruzione indicando la forma e le basi delle colonne. La si credette dapprima una basilica a latere della esistente, quando ancora non si conosceva la forma di questa. Ma la larghezza del vano centrale di fronte ai laterali (17.75 contro 6.50), la mancanza assoluta di segni cristiani nei mosaici finora scoperti e il confronto con la forma delle altre basiliche d'Aquileia vogliono escludere che si tratti d'una basilica cristiana. Nella tecnica questi mosaici corrispondono a quelli della basilica: ornati e figurazioni profane si ripetono. Può darsi quindi che si tratti d'un fabbricato cristiano presso la

basilica, forse il palazzo episcopale [1]). Solamente il piccone potrà però darci risposta a questo problema; giacchè uno scavo razionale non fu ancora possibile per la presenza in loco del cimitero attuale tuttora in uso, il quale circondando tutta l'area della basilica ha impedito finora ogni altro scavo serio su quel terreno più d'ogni altro promettente dell'antica Aquileia. Sarà ora compito del nuovo governo di provvedere la città d'un cimitero che meno ostacoli l'esplorazione e d'iniziare quanto prima scavi razionali e su larga scala nell'intento di ridonare postumi onori alla *seconda Roma*, madre di Grado e Venezia.

Prima di chiudere l'elenco dei maggiori mosaici di Aquileia, per ragioni di connessione locale ed anche stilistica, credo opportuno includervi anche i pavimenti musivi delle due basiliche di Grado (Tav. XXI). Uno della basilica di S. Pellegrino, a ornamentazione geometrica e l'altro che forma tuttora parte del pavimento del Duomo. Quest'ultimo che è del VI secolo è di grande valore per lo studio sull'origine dei motivi ornamentali a in-

---

1) Dei tre strati di mosaico riscontrati durante gli scavi presso la base del campanile è quello di mezzo il più importante (III-IV secolo). Un'iscrizione nomina la sepoltura d'un tal Ciriaco (CYRIACE VIBAS = *vivas in Deo*, fig. 6) ed altre acclamazioni (HIC FELIX, HIC CREVISTI) possono farci pensare al luogo di abitazione di Ciriaco.

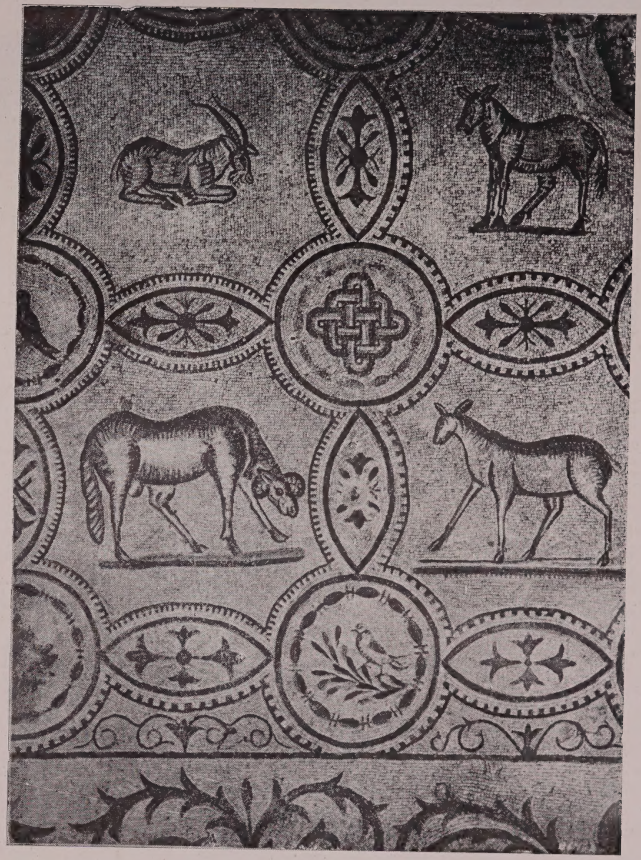
treccio che formarono poi la base dell'ornamentica medievale [1]. Interessante è l'unione di questi motivi col fregio antichissimo tradizionale dell'arte musiva, in un secolo quando a Parenzo e a Ravenna fiorivano scuole di mosaicisti d'altro genere. E' quindi ovvio rammentare che l'arte antica del pavimento musivo non ebbe relazioni dirette con l'arte del mosaico parietale.

Fig. 6 — Emblema dal pavimento presso il campanile: sepolcro di Ciriaco (CYRIACE VIVAS *in Deo*).

1) Lo stesso motivo si ripete sopra un frammento di mosaico scoperto sotto l'atrio della basilica d'Aquileia, verso Nord (Tav. XXI, 2).

Particolari del secondo scompartimento della navata destra: antilope e Buon Pastore. (confr. Tav. XV).

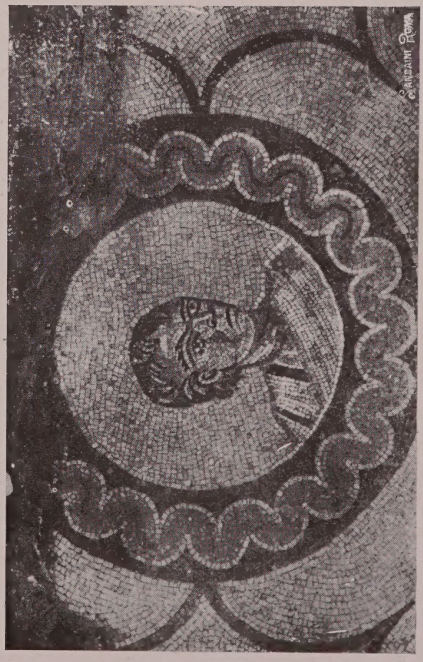
a – Amorino pescatore, *particolare della scena marina nel transetto della basilica.*



b – Primo scompartimento della navata destra.

In questo breve cenno sui monumenti musivi di Aquileia volli attenermi al carattere popolare, quale si addice a questa pubblicazione, che ha lo scopo di far conoscere agl'italiani le bellezze artistiche della neo-redenta città. Non mi fu però possibile escludere da questa esposizione qualsiasi accenno ai molteplici problemi archeologici emananti da uno studio sia pur breve sull'arte del mosaico; lo feci anzi con intento e per due ragioni: prima, perchè anche il dilettante ed il profano s'abituino all'esame critico dei monumenti, e poi per acuire un po' la curiosità stessa degli archeologi italiani per le reliquie classiche di Aquileia in genere ed in specie per i suoi mosaici. Non esiste un ramo dell'arte antica che più del mosaico sia lasciato in abbandono dagli scienziati, e ciò perchè l'arte musiva non pretende origini classiche e venne finora considerata più come arte industriale che arte bella. Vogliamo forse aspettare che i musei di Londra e di Berlino s'arricchiscano d'opere musive per arrivare a riconoscere — di seconda mano — a quest'arte il valore che ha?.....

Verrà giorno in cui gli affreschi di Pompei avran perdute le loro tinte, in cui non si conoscerà più che colori abbiano adoperato Michelangelo e Raffaello, in cui forse non esisteranno più tracce delle loro opere originali: i mosaici romani dopo secoli e secoli saranno ancora là, nella loro eterna giovinezza, unici fedeli testimoni della coloristica antica. E la mia Aquileia per i suoi mosaici vivrà eterna.

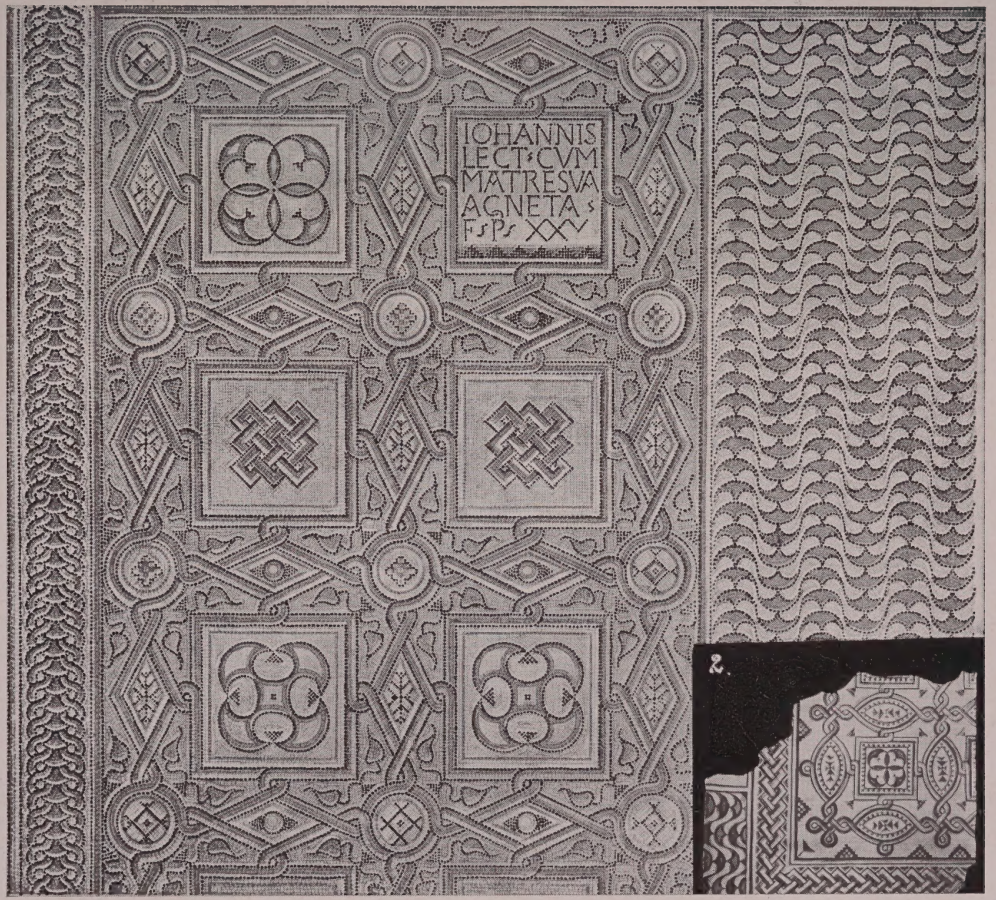


Ritratti di donatori, *nella nave principale.* Tav. XIX, *b*

AQUILEA - BASILICA: MOSAICO DELLA NAVATA PRINCIPALE (SEC. IV)

a – *Angolo Nord del primo scompartimento della nave principale presso l'altare*; simboli eucaristici.

b – Pavimento geometrico *d'un vano aderente alla basilica, nella navata sinistra della basilica odierna.*



Pavimento del duomo di Grado
(VI secolo)

2: (per confronto)
Frammento dall'atrio della basilica di Aquileia (ricoperto in loco)

BIBLIOGRAFIA

a) STORIA DI AQUILEIA

ABRAHAM ECCHELLENSIS — *Chronicon orientale latitinitate don.* — Venet., 1729.

AGENDA IN USUM ECCLESIAE AQUIL. — *Io. Volkharth de Noremberga.* — Vent., 1495.

ALTAN CO. FED. — *Aquileia cristiana* (Monografie Bricito). — Udine.

ALTAN CO. FED. — *De calendariis.* — Venet., 1753.

AMMIANI MARCELLINI (*Opera*) — Lips., 1874.

ANNALES HILDESHEIMENSES — M. G. III.

ANNALES SANGALLENSES — M. G. I.

ANONIMUS LEOBIENSIS Pez, Ser. rer. austr. I.

ANTONINI — *Dei trattati del Friuli* — Venez.

APPARITIO S. MARCI, Acta Boll., III april.

ASQUINI — *Uomini illustri del Friuli* — Ven., 1735.

ATTI del Cong. stor. di Cividale, 1900.

BALZANI — *Le cronache ital. nel M. E. descritte* — Milano, 1900.

BARONI — *Riflessioni sul commercio di Aquil.* — Vienna, 1785.

Baronio — *Annales eccles.*
Bellonus — *Vita patriarcharum aquil.* (Muratori, R. it. sec. XV).
Beretta — *La patria del Friuli* — Ven., 1740.
Bertoli — *Le antichità di Aquil.* (Edito il I vol. Venez. 1736; II e III vol. ms.).
Bianchi — *Documenta histor. Forojul. sæculi XIII.* — Vienna, 1861.
Bianchi — *Docum. per la stor. del Friuli* (1312-1322). — Udine, 1844.
Bianchi — *Indice dei doc. per la stor. del Friuli* (1200-1400) — Udine, 1877.
Bianchi — *Saggio stor. crit. sulla distruz. di Aquil.* — Udine, 1835.
Bini — *Crisi del patriarcato aquil.* — Udine 1872.
Bizzarro — *Sull'elevazione secol. del mare adr.* — Gorizia, 1901.
Bizzarro — *Idrografia del Friuli orient.* — Gorizia, 1905.
Breitschwert — *Aquileia, das Emporium.* — Stuttg., 1880.
Candidi Joannis — *Comment. aquil. libri VIII.* — Lugduni.
Capodaglio — *Dei frammenti di Aq.* (ms. Zandonati) — Trieste 1852.
Chronicon Altinate — M. G. XIV.
» Danduli — Muratori XII.
» Gradense — M. G. VIII, 39.
» Joannis diaconi (v. Monticolo).
» patriarcharum Aquil. — De Rubeis.
Concina — *Sul commercio dei romani in Aq.* — 1810.
Costantini Porphyrogeniti — *De ceremoniis aulæ byzant.* — Migne, 112.
Coronini — *Le tombe dei patr. di Aq.* — Udine.

Cortenovis — *Lettera post... s. scolture antiche d. Fr.* (Mem. lett., 1800).
Cortenovis — *Sopra un'iscrizione greca di Aq.* — Bassano, 1792.
Czörnig — *Das Land Goerz und Gradisca.* — Vienna, 1873.
Duchesne — *Origines du culte chrétienne.* — Paris, 1898.
Duchesne — *L'Illyricum ecclesiastique* (Byzant. Ztschr. I).
Diclich — *Rito veneto patriarchino.* Ven., 1823.
Duemler — *Carmen de Aquil. nunquam restauranda.* M. G. Poet. lat. caroling. I, 142, II 150.
Einhardi — *Vita Caroli Magni.* — Pertz, Mon. G. II.
Eitelberger — *Cividale in Friaul.* Vienna, 1857.
» — *Der Patriarchensitz von Grado und das Baptisterium von Aq.* (Kunstdkm. d. oest. St. vol. I, 114).
Erchempertus — *Hist. Longob.* — M. G. rer. long.
Farlati e Coleti — *Illyricum sacrum.* — Ven., 1751.
Ferrante — *Piani e mem. d. basil. di Aq.* — Trieste, 1852.
Fiorano — *Fondaz. d. chiesa di Aq.* — Milano, 1757.
Fistulario... *del poter temporale dei patriarchi aq.* (Riv. friul., 1861).
Fontanini — *Hist. lit. Aquil.* — Roma, 1742.
Giannoni — *Paulinus II Patr. v. Aq.* — Vienna, 1896.
Graus — *Der Dom von Aq.* (Kirchenschmuck, Graz, 1879).
Gregorutti — *Le antiche lapidi di Aq.* — Trieste, 1877.
Herodiani — *Historiæ.* — Ginevra, 1568.
Hilber — *Geologische Küstenforsch. von Grado bis Pola* (S.-Ber. Ak., Wien, 1889).

Holder-Egger — *Scriptores rer. longob. et ital.* — M. G.

Joppi — *Tutte le opere.* — Udine, Venezia e Trieste, 1880-1896.

Kandler — *Tutte le opere.* — Trieste, 1847-1869.

Kenner — *Fundkarte von Aq.* (Mitt. Centr. Com., 1865).

Lanckoronski — *Die Basilika von Aq.* — Vienna, 1906.

Leicht — *Diplomi imper. ai patr. di Aq.* (Pagine friul., VII).

Liruti — *Dell'origine del patriarcato di Aq.* — Ven., 1773.

Liruti — *Notizie... di letterati friul.* — Ven., 1760.

Luitprandus — *Antapodosis.* — M. G., III.

Luebke — *Der Dom von Aq.* (Mitt. C.-C., 1884).

Mai — *Nicetæ et Paulini scripta.* — Roma, 1827.

Maionica — *Aq. zur Römerzeit.* — Gorizia, 1881.

» — *Fundkarte.* — Gorizia, 1893.

» *Nozze Stabile*, 1899.

Maniago — *Storia delle belle arti friul.* — Udine, 1823.

Manzano — *Annali del Friuli.* — Udine, 1858-1868.

» — *Letterati friul.* — Udine, 1885.

Marzuttini — *Collez. dei Padri aq.* — Udine, 1828.

Monticolo — *Cronache veneziane*, I, in « Fonti Ital. », 1890.

Morin — *L'année liturgique à Aq.* (Rev. Bén.), 1902.

Muratori — *Anecdota.* — Padova, 1713.

» — *Rer. ital. scr.* — Milano, 1723.

» — *Annali d'Italia.*

Nardi — *De eccl. aq. origine.* — Ven., 1837.

Occioni-Bonafons — *Bibliografia friul.* — Udine, 1889.

Pais — *C. I. L. de' Lincei I.* — Roma, 1884.

Palladio — *Istorie della prov. del Friuli.* — Udine, 1660.

Paschini — *Sulle origini della chiesa aq.* (Riv. sc. st., 1904).
Patich — *Prætorianer-Inschriften aus Aq.* (Arch. epigr. Mitt., 1890).
Paulinus — *Excidium Aquil.* (Arch. triest. N. S. I.).
Paulini — *Opera ed. Madrisius.* — Ven., 1737.
de Renaldis — *Della pittura friul.* — Udine, 1798.
» — *Memorie st. dei tre ult. secoli del patr. aq.* — Udine, 1888.
Ricordino *storico di Aq. fino al 776.* — Udine, 1873.
Ritter-Zahony — *Bernsteinfunde in Aq* (Mitt. C.-C. XV).
Rizzi — *Ristretto di storia civ. ed eccl. aq.* — Udine, 1899.
Rubeis — *De nummis patr. aq.* — Ven., 1749.
» — *De schismate eccl. aq.* — Ven., 1732.
» — *Monumenta Eccl. aquil.* — Ven., 1740.
Rubeus — *Hist. Ravennatum.* — Ven., 1572.
Sabellicus — *Opera.* — Ven., 1502.
Schneider — *Drei römische Städte, Aq., Pola u. Salona.* — Vienna, 1893.
Sickel — *Regesten u. Urkunden der ersten Karolinger.* — Vienna, 1867.
Simonsfeld — *Andr. Dandolo u. seine Werke.* — Monaco, 1876.
Thierry — *Hist. d'Attila et des ses successeurs.* — Parigi, 1874.
Tomasin — *Die römischen Statthalter im Küstenld.* — Trieste, 1895.
Tommasi — *I terremoti nel Friuli dal 1116 al 1887.* (Ann. Met., 1886).
Treus — *Sacra mon. prov. Farojul.* — Udine, 1724.
Ughelli — *Italia sacra,* V.
Valentinis — *In Friuli,* Guida. — Udine, 1903.

VALVASONE — *Cenni stor.* — Udine, 1823.
» — *Successi in Friuli dal 1332 al 1402.* — Milano, 1857.
WILPERT — *Die altchr. Inschr. von Aq.* (Eph. Salon.).
ZAHN — *Austro-friulana, 1358-1365* (Fontes rer. austr., II).
ZAHN — *Die deutschen Burgen in Fr.* — Graz, 1883.
» — *La distruz. di Aq.* — Gorizia, 1869.
ZANDONATI — *Guida storica aq.* — Gorizia, 1849.
ZORZI — *Guida di Cividale*, 1899.
» — *Invent. dei MM. SS. della bibl. di Cividale*, 1893.

b) MOSAICI

S. AUGUSTINUS — *De civitate Dei*, XVI, 8.
BAYET — *Recherches sur l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes avant la querelle des Iconoclastes.* — Paris, 1879.
BLUEMNER — *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern* (4 vol.). — Lpzg., 1875-87, III, pag. 325.
BOISSIER — *La fin du paganisme*, 2 vol. — Paris, 1894.
BORRMANN — *Architektonische Terrakotten* (« Olympia », II, 187 tav. CXV-CXXIV).
BULARD — *Peintures murales et mosaïques de Délos.* (Mon. Piot XIV), 1908.
CIAMPINI — *Vetera monimenta in quibus præcipue musiva opera sacrarum profanarumque...* ecc. — Roma, 1690.

Cohn-Wiener — *Die Entwicklungsgesch. der Stile in der bildenden Kunst*, 2 vol. — Lpzg., 1910.
C. I. L. VIII, 993, 1323, 2657.
Dobbert — *Zur Gesch. der altchristl. in der früinbyzant. Kunst.* (Repert. f. K. Wiss., vol. XXI).
Dörpfeld — *Verwendung von Terrakotten* (Olympia, I, 55, 210).
Dörpfeld — *Das Schatzhaus von Gela* (ib. II, 1, 53, tav. XLI).
Dressel u. Milchöfer — *Die antiken Kunstwerke aus Sparta.* — Athen, 1878.
Duridis Samii *quae supersunt ed. Hullemann*, 1841.
Engelmann — *Ueber Mosaikreliefs* (Mus. für Philol. XXIX, 561), 1874.
Furietti — *De musivis.* — Roma, 1752.
Gauckler — *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique.* — Paris, 1910.
Gauckler — « *Musivum opus* », *Mosaïque* (Daremberg-Saglio, Dictionn. des antiq., pag. 2088). — Paris, 1904.
Gerspach — *La Mosaïque.* — Paris, 1893.
Graef — *Die Mosaikfussböden von Olympia* (« Olympia » II, 2, 180, tav. CV-CXI).
Gurlitt — *Ueber die Mosaik.* — Magdeburg, 1798.
Gusman — *La ville imperiale de Tibur.* — Paris, 1904.
Gusman — *L'art décoratif de Rome.* — Paris, 1909.
Hittorff — *L'architecture polychrôme chez les grecs, ou la restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte.* — Paris, 1851.
Holmes — *Masterpieces of aboriginal american art, II.* (Art and archeology, Nov. 1914).
Houel — *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Lipari et de Malte.* — Paris, 1782.

Jacoby — *Das Mosaik von Madaba.* — Lpzg., 1915.
Jahn — *Die Entführung der Europa auf antiken Kunstdenkm.* (Denkschr. d. Wien. Ak. Phil. hist.). — Wien, 1870.
Koch — *Dachterrakotten aus Campanien.* — Berlin, 1912.
Koldewey-Puchstein — *Die griechischen Tempel in Unteritalien u. Sizilien.* — Berlin, 1899.
Kurth — *Die Mosaiken der christl. Aera.* — Berlin, 1902.
Lanckoronski — *Die Basilika von Aquileia.* — Wien, 1906.
Landersdorfer — *Die Kultur der Babylonier und Assyrier.* — Kempten, 1913.
Lange — *Das antike griechisch-römische Wohnhaus.* — Lpzg., 1878.
Le Viel — *Essai sur la peinture en mosaïque.*
Leonhard — *Mosaikstudien zur Casa del Fauno in Pompeji.* — (Neapolis, 1914, pag. 43, 135).
Loftus — *Travels and researches in Chaldea and Susiana.* — London, 1857.
Luynes et Dubacq — *Métaponte.* — Paris.
Meurer — *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes.* — Dresden, 1909.
Minervini — *Terracotte del Museo Campano.* — Napoli, 1880.
Molinier — *Histoire gén. des arts appliquées à l'industrie.* — Paris, 1896.
Nogara — *I mosaici antichi conservati nei palazzi apostolici.* — Milano, 1910.
Overbeck — *Das grosse Mosaik auf Piazza della Vittoria in Palermo.* — Lpzg, 1875.
Orsi — *Scavi di Gela* (Mon. d. Lincei, 1900, 246).
Pieralisi — *Il musaico di Palestrina.* — Roma, 1858.

Plinii — *Hist. nat.* XXXVI, 42, XXXVII, 6.
Poppe — *Sammlung von Ornamenten u. Fragmenten.* — Berlin, 1845 (tav. IV, V, XV).
Poulsen — *Die dekorative Kunst des Altertums.* — Lpzg., 1914.
Redslob — *Ueber den Ausdruck Mosaik* (Ztsch. d. morgenld. Ges. XIV, 663).
von Rhoden u. Winnefeld — *Die antiken Terrakotten.*
Ricci Corr. — *Appunti per la storia del musaico* (Boll. d'arte 1914, pag. 273).
Riegl — *Spätrömische Kunstindustrie in Oesterr.-Ungarn.* — Wien, 1901.
Riegl — *Stilfragen.* — Berlin, 1893.
Schede — *Antikes Traufleistenornament.* — Strassbg. 1909.
Schultze — *Archaeologie der altchristlichen Kunst.* — München, 1895.
Schultze — *Geschichte des Untergangs des griech. röm. Heidentums.* — Iena, 1887-92.
Semper — *Der Stil.* — Frankft. a. M., 1860.
Serradifalco — *Antichità della Sicilia,* 5 vol. — Napoli.
Spreti — *Comp. istor. dell'arte di comporre i musaici.* — Ravenna, 1804.
Strzygowski — *Orient oder Rom.* — Lpzg., 1901.
de Vogué — *Syrie centrale, architecture civile et relig. du I au VII siècle.* 2 vol. Paris, 1865-77.
Wurz — *Spirale und Volute.* — München, 1914.

ELENCO DELLE TAVOLE
E DELLE ILLUSTRAZIONI NEL TESTO

TAVOLA I — *Il Ratto d' Europa*, riproduzione della litografia pubblicata dall' Iahn nel 1870, confr. testo a . . . *pag.* 48

» II — Idem, i frammenti maggiori e la ricostruzione dell' emblema . . . . . » 48

» III — *(Tricromia)* Idem, particolare, *la testa del toro.* . » 51

» IV — Idem, particolare, *la testa del Tritone* . . . . . » 51

» V — *Pavimento* « *asarôton* » due frammenti . . . . . » 49

» VI — *Ramo di papaveri*, frammenti di soglia . . . . . » 52

» VII — *Tablinum* di L. CEIVS . . . » 53

» VIII — Due vani di *villa suburbana* . » 53

» IX — *Triclinio rustico* o cucina (Museo), senza testo.

» X — *Epigrafe* commemorativa di IVLIANVS ET ACRICIA, cella cristiana . . . . . » 56

» XI — *L' abside* della basilica sul fondo Tullio, al tempo degli scavi . . . . . » 57

» XII — Veduta della *basilica di Aquileia* . . . . . » 58
» XIII — *a) Pavone*, particolare dell'abside della basilica sul fondo Tullio (Tav. XI). . . » 58
b) Pavone, particolare del nartece della basilica Teodoriana . . . . . » 59
» XIV — *Il pavimento musivo della Basilica di Teodoro*, navate sinistra e principale . . » 59
» XV — Idem, navata destra . . . . » 59
» XVI — Idem, particolari:
a) Epigrafe della dedicazione. » 60
b) Scena marina nel transetto » 64
» XVII — Idem, particolari:
a) Amorino della scena marina » 64
b) Emblemi nella navata destra . . . . . » 63
» XVIII — Idem, particolari:
a) Emblemi nella nav. destra » 63
b) Il buon Pastore . . . . . » 63
» XIX — Idem, particolari: Quattro *ritratti d' oblatori* . . . . » 63
» XX — Idem, particolari:
a) Simboli eucaristici . . . . » 63
b) Pavimento di cella a sinistra della basilica, o corridoio . . . . . » 66
» XXI — *Basilica di Grado*:
1) pavimento musivo del VI sec.
2) (per confronto di stile) frammento dall'atrio Nord della basilica di Aquileia. » 67

Figure nel testo:

INIZIALE I: *il gallo in lotta con la tartaruga*, dal pavimento del fabbricato ai piedi del campanile; lo stesso motivo si riscontra nella navata principale della basilica (confronta testo a pag. 64) . . . . . *Pag.* 7

FIG. 1 — *Intreccio dorico* nella cornice del *Ratto d'Europa* . . . . . » 13

» 2 — *Il pilastro di Uruk-Warka.* . . . » 17

» 3 — *Intreccio dorico e greca* sulle terrecotte del tempio di Metaponto. » 25

» 4 — La *greca* s'un mosaico aquileiese, pavimento tricliniare. . . . . » 46

» 5 — *L'araba Fenice* . . . . . » 54

» 6 — *Tomba di Ciriaco*, epigrafe musiva » 68

PIANTA topografica della basilica di Aquileia *Pag.* 56-57

INDICE

Cap. I — *Aquileia*, prospetto storico della colonia romana, suoi inizii cristiani . *Pag.* 7

» II — *Origine del mosaico antico*, prototipi orientali — il fregio dorico della treccia — sui templi della Sicilia — dal *gheison* al pavimento — motivo caratteristico dei mosaici romani . . » 13

» III — *I mosaici romani*, qualità e pregi . . . . . » 41

» IV — *I mosaici di Aquileia*:
a) Precostantiniani (sec. II e III) . . . . . » 47
b) Postcostantiniani (sec. IV e V). . . . . » 54

Bibliografia: a) Storia di Aquileia . . . . » 73
b) Archeologia del mosaico. . » 78

Elenco delle figure . . . . . » 83

P.1234

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00833 7814

Lire 3.